cahiers du CINEMA

Cinéma français,
zéro de conduite: Rivette,
Pollet, Garrel.



numéro 204 septembre 1968

VIENT DE PARAITRE

MARC ATTALI

Forme de toi

ANDRE BALLAND
éditeur

METTRE A NU LA RÉALITÉ

C'est sur ce thème que Marc ATTALI vous présente son premier recueil.

Pour lui, pas de "domaines interdits" pas de secret ni de mystère... pas de recadrages interminables...

Il s'est donné pour but de vous apprendre à voir les choses telles qu'elles existent, dans leur justesse originelle et non telles qu'on les montre généralement, transformées, retouchées, faussement embellies.

Son regard crée le désir, transmet son émotion et vous comble en mettant simplement à nu la réalité.

Un luxueux recueil de 110 pages, imprimé en hélio, 98 photos, mélange de rêve et de réalité; relié toile imprimée couleurs, présenté sous rhodoïd.
format 27 x 35.

Au prix vraiment exceptionnel de **68 f, 50**

ÉDITIONS ANDRÉ BALLAND

BON DE COMMANDE



à adresser aux ÉDITIONS ANDRÉ BALLAND
33, rue St-ANDRÉ-des-ARTS - PARIS 6e

NOM.......................... PRÉNOM....................

ADRESSE..

....

Je vous commande un exemplaire de "Forme de toi" au prix de 68,50 F TTC Franco de port.

Je choisis le mode de règlement suivant.

- chèque bancaire
- chèque postal (joindre les 3 volets)
- mandat-lettre

Signature

Rayer les mentions inutiles

... depuis Marx, Nietzsche, Freud,
la critique, la déchirure des enveloppes idéologiques
dont notre société entoure le savoir,
les sentiments, les conduites, les valeurs, est le grand travail
du siècle. Il ne faudrait
pas chaque fois repartir à zéro.
Roland Barthes

cahiers du CINEMA

No 204 — SEPTEMBRE 1968



Chantal Goya et Claude Melki dans « L'Amour est gai l'amour c'est triste », que tourne Jean-Daniel Pollet.

QUATRE CINEASTES FRANÇAIS

Nos lecteurs trouveront dans notre prochain numéro nos rubriques habituelles (Cahier des lecteurs, Cahier des textes, Petit Journal du cinéma) ainsi qu'une rubrique nouvelle : la liste de tous les films récemment achevés qui auront été vus par nos collaborateurs, qu'ils soient ou non distribués ou en voie de l'être

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

LE COMITE DE DEFENSE DE LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE

7, rue Rouget-de-Lisle - Paris (1er)

Président d'honneur : **Jean Renoir**

Président : **Alain Resnais**

Vice-présidents : **Henri Alekan, Pierre Kast**

Secrétaires : **Jean-Luc Godard, Jacques Rivette**

Trésoriers: **François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze**

Membres du bureau : **J.-G. Albicocco, Alexandre Astruc, Roland Barthes, Robert Benayoun, Claude Berri, Mag Bodard, Robert Bresson, Marcel Brion** (de l'Académie française), **Philippe de Broca, Marcel Carné, Claude Chabrol, Henry Chapier, H.-G. Clouzot, Philippe Labro, Jean-Paul Le Chanois, Claude Lelouch, Louis Malle, Claude Mauriac, Jean Rouch, Roger Vadim**

annonce

Qu'il poursuit son action.

Qu'il lance une campagne d'adhésion internationale.

Que son rôle désormais est d'aider Henri Langlois dans son travail et de prévenir toute nouvelle attaque contre la Cinémathèque Française.

BULLETIN D'ADHESION (à recopier ou à découper)

nom .... prénoms ....

adresse ....

....

Je souhaite devenir membre du Comité de Défense de la Cinémathèque Française et je vous prie de trouver ci-joint une cotisation afférente à la qualité de
Membre : fondateur à partir de F 500 - bienfaiteur à partir de F 50 - adhérent à partir de F 5

....

Règlement par chèque bancaire postal ou par mandat libellé à l'ordre de M. François Truffaut, trésorier du comité : 7, rue Rouget-de-Lisle.
Dès réception de votre adhésion et de votre règlement à cette adresse, vous recevrez directement votre carte.







ZERO DE CONDUITE

RIVETTE
POLLET
GARREL

L'éditorial du dernier numéro nous a déjà valu encouragements et critiques. Aux uns et aux autres — celles du moins de bonne foi — nous répondons par l'exemple. Le présent numéro est consacré à trois (quatre avec Marc'O dont nous reparlerons) cinéastes dont les films ont été peu, ou mal, ou pas du tout montrés, parce que mal notés par les pions de la distribution. Nous ne pensons pas seulement qu'il faut en parler, mais faire en sorte qu'ils soient vus, pour empêcher qu'à la censure politique s'ajoute la commerciale, dont la logique financière se double d'une idée préconçue sans cesse reconduite des goûts du public. Est-il besoin d'ajouter — sinon pour ceux qui feignent de ne pas entendre — que ces films, une fois publiquement montrés, continueront de nous importer ?



BULLE OGIER ET JEAN-PIERRE KALFON DANS « L'AMOUR FOU » DE JACQUES RIVETTE.

Le temps déborde

Entretien avec Jacques Rivette par Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Sylvie Pierre

Des cinéastes de la « nouvelle vague », Jacques Rivette était l'un des rares à ne pas avoir été interrogé par les « Cahiers ». Ce n'est pas, on s'en doute, que son importance dans le cinéma nous ait échappé. Théorique d'abord, manifestée par ses articles critiques, silencieuse (scripturalement) mais non moins profonde pendant la durée où il fut rédacteur en chef de la revue, jusqu'à se prolonger, toujours aussi grande, dans ce que sont, aujourd'hui, les « Cahiers ». Importance comme cinéaste ensuite, de par le caractère novateur de chacune de ses entreprises : tentative d'auto-effacement de la fiction dans « Paris nous appartient », exploration d'un « lieu commun » au cinéma et au théâtre dans « La Religieuse », expérience de la durée avec « L'Amour fou ». La raison de ce retard à l'interroger ? Peut-être simplement certaine gêne de part et d'autre à briser une conversation ininterrompue depuis plusieurs années. Et tant qu'à faire, il valait mieux que les bâtons en fussent rompus plutôt que le naturel.

Cahiers Comment avez-vous eu l'idée de faire « L'Amour fou » ?

Jacques Rivette Il n'y a pas d'idée à l'origine du film ; il est difficile de vous répondre.

Cahiers Vous y pensiez depuis longtemps déjà ?

Rivette Non, il s'est simplement agi de faire un film dans des circonstances économiques données. Beauregard n'arrêtait pas de dire : « Est-ce que vous connaissez quelqu'un qui aurait un scénario qu'on pourrait tourner pour 45 millions ? » J'ai vaguement cherché, je crois même que je lui ai envoyé un ou deux types, et que leurs scénarios ne lui ont pas plu. Si bien que, finalement, je lui ai dit que j'en avais un. Et c'est à ce moment-là que je me suis mis à chercher ce qu'on pouvait tourner pour 45 millions. Ce qui imposait qu'il y ait très peu d'acteurs et très peu de décors.

Cahiers Finalement le film a coûté plus de 45 millions...

Rivette Non, pas au tournage. C'est le montage qui, lui, a crevé le plafond : à l'arrivée, c'est un film d'une soixantaine de millions — ce qui, pour une production « légale », reste pas trop cher à la minute.

Cahiers Le tournage en cinq semaines a été imposé par cette limite de 45 millions ?

Rivette Oui, oui. Avec cette somme, c'était obligatoirement un tournage à Paris, avec une petite équipe, très peu de décors, des comédiens pas trop exigeants. Comme, par ailleurs, depuis que j'avais vu « Les Bargasses », j'avais une envie imprécise, mais très forte, de faire un film avec Bulle Ogier et Jean-Pierre Kalfon, j'ai pensé à eux très vite, sans que je puisse dire si c'est le fait de penser à l'histoire d'un couple qui m'a fait penser à eux, ou le contraire.

Cahiers Est-ce également à cause de cette référence à l'équipe et aux pièces de Marc'O que « L'Amour fou » est un film sur le théâtre ?

Rivette Chaque fois que je commence à penser à un film — aussi bien ceux qui se sont faits que ceux qui ne se sont pas faits — j'ai toujours l'impression que le sujet que j'ai va permettre au maximum de faire un petit court métrage, et je cherche toujours des choses qui permettent d'étoffer, d'arriver au moins à une heure un quart. C'est comme ça que j'ai été amené au théâtre.

Et puis, surtout, je m'en voulais beaucoup de la façon dont je montrais le théâtre dans « Paris nous appartient », que je trouve trop pittoresque, trop extérieure, faite sur les clichés. Le travail que j'avais eu l'occasion de faire sur « La Religieuse » au Studio des Champs-Elysées m'avait donné le sentiment que le travail de théâtre, c'était autre chose, plus secrète, plus mystérieuse, avec des rapports plus profonds entre les gens qui sont pris dans ce travail, des rapports de complices. C'est toujours très passionnant et très efficace de filmer quelqu'un qui travaille, qui fabrique quelque chose ; et ce travail de théâtre est plus facile à filmer que celui d'un écrivain ou d'un musicien.

Cahiers Le personnage principal est celui d'un homme de théâtre, mais dans quelle mesure Jean-Pierre Kalfon a-t-il été réellement le metteur en scène d' « Andromaque » ? A-t-il choisi lui-même ses acteurs, par exemple ?

Rivette Avant même d'écrire quoi que ce soit, j'en avais parlé à Jean-Pierre, parce qu'il me fallait avant tout savoir s'il était d'accord sur ce principe d'être réellement metteur en scène. Je lui ai suggéré « Andromaque », d'abord pour ne pas avoir d'histoires de droits d'auteurs, et ensuite parce que, tant qu'à prendre une pièce classique, autant en prendre une dont la situation est très archétypique, de façon que, même en lambeaux, le spectateur puisse s'y repérer un peu. Il l'a relue, a été d'accord. Et le principe était alors qu'effectivement, il choisissait les acteurs dont il avait envie, et mettait en scène « Andromaque » suivant les idées qu'il avait. Nous devions simplement être d'accord sur l'actrice qui jouerait Hermione, puisqu'elle devait aussi tenir le rôle de Marta ; mais en fait, c'est lui qui m'a amené Josée Destoop comme presque tous les autres. Pour Phœnix, il n'avait trouvé personne, je lui ai suggéré Michel Delahaye. Tout ça s'est fait très simplement, par des rencontres plus ou moins au hasard : il s'agissait surtout de constituer, ou plutôt, pour les trois quarts, de reconstituer un petit groupe amical — auquel Didier ou Claude-Eric se sont ensuite intégrés d'eux-mêmes.

Cahiers Et Michèle Moretti, c'est vous qui l'avez choisie ? Ou bien faisait-elle partie du groupe ?

Rivette Pour elle, ça s'est fait la veille du tournage. Je l'avais trouvée très bien dans « Les Bargasses » et « Les Idoles », j'aimais bien sa façon d'être dans la vie par rapport aux autres de la bande, mais il n'y avait de rôle pour elle ni dans « Andromaque », ni dans le scénario ; au dernier moment, je lui ai proposé d'être l'assistante de Jean-Pierre, et c'est devenu un rôle très important bien que pas du tout prévu ni prémédité. C'est elle qui en fait un rôle important, parce que tout ce qui se passait avec elle était intéressant. D'autres rôles au contraire, prévus comme importants, ont diminué, parce qu'il s'est trouvé que ça ne fonctionnait pas — le rôle de Puck, par exemple.

Cahiers Le choix d' « Andromaque » est-il seulement motivé par la nécessité de

choisir une pièce dans laquelle les spectateurs pourraient s'orienter facilement ? Il nous semble y avoir certaines analogies, certains recoupements, entre le sujet d' « Andromaque » et les situations de « L'Amour fou ». Ces analogies vous étaient-elles apparues dès le moment de l'écriture du scénario ?

Rivette Il est certain que le choix d' « Andromaque » n'était pas tout à fait innocent. Les risques d'analogie — si j'ose dire — entre « Andromaque » et « L'Amour fou » nous ont même tellement frappés à la relecture de la pièce, que Jean-Pierre et moi avons décidé dès le début d'éviter tout rapprochement trop évident entre Racine et ce que nous faisions. C'était vraiment trop facile, et ça devenait très déplaisant. Tout au long du tournage, et encore au montage, on ne s'est pas toujours obligé à supprimer tout ce qui surgissait comme rapports, mais on ne les a jamais cherchés, et, quand ils faisaient vraiment trop gros et trop putain, on a toujours essayé de les disloquer. Il fallait que cela reste deux choses parallèles, et que même les échos de l'une à l'autre restent accidentels. Le principe, c'était de laisser les choses venir d'elles-mêmes, sans jamais les forcer, d'être là comme témoin.

Cahiers Labarthe nous disait qu'une certaine phrase de Renoir vous avait servi de principe pendant le tournage : que le metteur en scène doit faire l'endormi.

Rivette Oui, le fait d'avoir passé trois semaines avec Renoir, pour tourner les émissions de « Cinéastes de notre temps », tout de suite après le tournage et la terminaison de « La Religieuse », m'avait beaucoup impressionné. Après le mensonge, d'un seul coup c'était la vérité. Après un cinéma somme toute artificiel, c'était la vérité du cinéma. Donc, j'ai voulu faire un film non pas inspiré par Renoir, mais essayant d'être conforme à cette idée du cinéma incarnée par Renoir, c'est-à-dire un cinéma qui n'impose rien, où l'on essaie de suggérer les choses, de les voir venir, où c'est d'abord un dialogue à tous les niveaux, avec les acteurs, avec la situation, avec les gens qu'on rencontre, où le fait de tourner le film fait partie du film. Ce qui m'a surtout intéressé dans ce film, c'est de m'être amusé à le tourner. Le film lui-même n'est qu'un résidu, où j'espère qu'il reste quelque chose. Ce qui était passionnant, c'était de susciter une réalité qui se mettait à exister d'elle-même, indépendamment du fait qu'on la filme ou non, et ensuite, de se comporter vis-à-vis d'elle comme d'un événement sur lequel on fait un reportage, dont on ne garde que certains aspects, sous certains angles, suivant le hasard ou les idées qu'on a, parce que, par définition, l'événement déborde toujours complètement, et de tous côtés, le récit ou le rapport qu'on peut en faire.

1 B

Avant, les tournages étaient toujours un pensum pour moi, quelque chose d'affreux, un cauchemar. J'aimais penser au film avant de le faire, j'aimais le monter une fois tourné, mais les tournages eux-mêmes s'étaient toujours faits dans de mauvaises conditions. C'est la première fois que le tournage non seulement n'a pas été un enfer, mais a même été le moment le plus passionnant. Et surtout, il n'y a pas eu de solution de continuité : la première idée du film a tout de suite débouché sur des conversations, avec Jean-Pierre, avec Bulle, avec Marilù, avec toutes les personnes qu'on rencontrait pour telle ou telle raison plus ou moins liée au projet. Toutes ces conversations ont abouti naturellement



Bulle Ogier dans « L'Amour fou »

au moment où Jean-Pierre a commencé à faire des lectures d' « Andromaque » avec les gens qu'il avait choisis, puis, insensiblement, c'est devenu le premier jour de tournage où Jean-Pierre continuait imperturbablement à faire ses lectures ou un début de mise en place sur la lancée du travail de la semaine précédente ; le soir nous restions ensemble — nous ne nous sommes pas quittés pendant cinq semaines — en continuant à parler, pas forcément du film, mais de tout le reste autour, et tout s'intégrait de soi-même, et le lendemain, au tournage, nous continuions la conversation de la veille. Au montage, ça a été la suite, la même chose, avec d'autres personnes, avec les monteuses, et encore parfois avec les gens du film qui revenaient me voir, et la conversation continuait. J'ai le souvenir d'une longue conversation ininterrompue : « L'Amour fou », c'était un sujet de conversation entre nous : pas nécessairement par mots d'ailleurs ; par des silences aussi bien, en écoutant des disques, ou en allant voir un film... Par exemple, nous sommes tous allés revoir « Marnie » vers la fin du tournage, et non seulement nous avons eu l'impression qu'Hitchcock avait déjà filmé, et au-delà, tout le sujet de « L'Amour fou », mais par la suite, cette vision de « Marnie » s'est pour nous intégrée au film. Je pense que c'est comme ça que c'est amusant de faire du cinéma ; autrement, ça n'a aucun intérêt.

Les rapports des gens au tournage et dans le film ne sont pas forcément les mêmes, il y a une part de jeu. Avec Labarthe, par exemple, nous faisions des petites conspirations dans les coins, nous convenions qu'il allait interviewer tel ou telle, l'attaquer de telle ou telle façon. Parfois ça ne donnait rien, et il revenait à la charge deux jours après en attaquant sous un autre angle. De la même façon, alors que Jean-Pierre et sa troupe répétaient depuis une heure ou deux tandis que nous nous croisions les bras, on décidait tout d'un coup de s'installer un petit rail dans un coin et de filmer.

Mais ça aurait pu être aussi bien un quart d'heure avant ou un quart d'heure après. J'intervenais au minimum dans le travail de Jean-Pierre ; d'ailleurs il n'aimait pas du tout ça. La seule gageure, c'est qu'en six jours de tournage, nous avons essayé de filmer en résumé ce qui aurait dû l'être en trois semaines. De cela, évidemment, le film se ressent : c'est ce qui nous a amené à faire des trucs un peu plus extérieurs, les percussions par exemple : en cours de route, comme Jean-Pierre voulait obliger ses acteurs à dire les vers d'une certaine façon, il a commencé à les scander suivant les ruptures d'idées, puis à marquer ces césures en tapant dans les mains et, en deux jours, on est arrivé naturellement à l'idée des gongs. Mais, si on avait vraiment eu trois semaines, nous aurions pu atteindre le stade où les gongs auraient été supprimés, parce que ce n'était qu'un moyen, une étape.

Cahiers Malgré ce resserrement du temps, on a l'impression d'une maturation, d'un progrès lent, régulier, continu, dans la mise en scène de la pièce.

Rivette Les plans que j'ai gardés, et qui ne sont qu'une petite partie de ce que nous avions filmé, en 35 ou en 16, sont à peu près montés chronologiquement, oui ; mais on a surtout l'impression d'une progression par la fatigue des acteurs. Au début, ils sont frais, ils ont encore l'illusion qu'ils vont arriver à jouer « Andromaque » à la fin de la semaine, alors que, trois ou quatre jours après, ils savent bien qu'ils n'y arriveront jamais... Ils étaient d'ailleurs très frustrés, s'étant tous lancés dans la pièce avec l'envie de la jouer réellement devant des spectateurs.

Heureusement pour lui, Jean-Pierre avait la suite du rôle, et il s'y est jeté

à fond, d'autant plus à fond, je crois, qu'on lui avait retiré brusquement sa mise en scène d' « Andromaque ». Les autres sont restés un peu en l'air, et ils venaient au tournage, ils rôdaient autour de la suite du film, même s'ils n'avaient pas de raison précise.

Cahiers Comment s'est déroulé, précisément, le tournage des « scènes intimes » ?

Rivette La partie « théâtre » devait venir d'abord, pour que Jean-Pierre et les acteurs puissent répéter un peu avant le début du tournage, pour qu'ils ne partent pas tout à fait à zéro le premier jour ; nous avons commencé dans une pure optique de reportage, en essayant de roder d'abord le système de tournage à deux caméras, et c'est seulement au bout de deux jours, après avoir pris l'habitude de la collaboration entre la Mitchell et la Coutant, après avoir accoutumé les uns aux autres l'équipe et les comédiens, en tournant beaucoup dans les coins tout en intervenant le moins possible dans le travail de la pièce, que nous avons amené des scènes « jouées » (le départ de Bulle), en essayant de garder au maximum le même esprit de reportage, c'est-à-dire en prévoyant juste les grandes lignes de la scène, ce que feraient les caméras, la « tactique » du moment à tourner, mais en ne préméditant jamais les détails — ou la fin du plan, qui était presque toujours très ouverte et dépendait beaucoup de l'humeur des gens à chaque prise. Je ne disais de couper que quand il n'y avait vraiment plus rien d'autre à faire, et souvent, c'est la fin du magasin qui se chargeait de terminer le plan à ma place.

Et par la suite, quand nous sommes entrés dans l'appartement, nous avons essayé de conserver autant qu'on le pouvait ce ton du reportage, de ne jamais brusquer, et ceci, avant tout, en tournant chronologiquement, en « voyant venir ». Cela permettait de parler le soir du tournage du lendemain, des points qui restaient vagues, de ceux qu'on essayait de préciser un peu à l'avance, de prévoir au moins dans leurs grandes lignes, et de ceux qu'on préférait décider ou improviser au moment du tournage.

Cahiers Le dialogue était écrit ?

Rivette Le plus souvent non, et toujours au dernier moment.

Cahiers Pendant les scènes de reportage de la « première semaine », que faisait Kalfon : il montait une pièce ou il jouait dans un film ?

Rivette Il montait une pièce. Le film était un intrus qui l'empêchait de monter « Andromaque » aussi tranquillement qu'il l'aurait voulu, lui cassait son jeu, l'embêtait prodigieusement. Les interviews avec Labarthe, au début ça l'amusait, et puis, au bout d'un moment, ça l'a embêté également, parce que ça lui coupait son rapport avec les acteurs, ça l'obligeait à parler de façon abstraite, mais j'ai insisté pour qu'on continue à en faire : tant qu'à le brimer par le cinéma, autant le filmer, c'était plus intéressant.

Cahiers Et Labarthe, lui, essayait de construire une émission ?

Rivette Il essayait ; il était simplement un peu gêné dans la mesure où le théâtre est quelque chose qu'il connaît moins bien que le cinéma ; il ne savait pas toujours quelles étaient les questions qu'il fallait poser à Jean-Pierre pour qu'il accroche. L'émission de Labarthe, c'est, en principe, le film en 16, quand on aura fini de le monter dans sa vraie longueur (entre deux et trois heures) : il est beaucoup plus serein que l'autre. Ce sont uniquement des gens qui travaillent, qui ne sortent jamais de ce travail, et qui en parlent... Je n'en ai gardé dans le film 35 que les choses qui avaient un rapport avec le personnage de Sébastien.

Cahiers Est-ce que Kalfon d'une part, Labarthe de l'autre, ont pensé à monter la pièce, et l'émission ?

Rivette Jean-Pierre voulait vraiment le faire, il n'a renoncé que parce qu'il n'était pas tout à fait content de tous les comédiens et qu'il n'avait pas trouvé de local. D'ailleurs, il avait déjà fait plusieurs mises en scène de théâtre, il y a quelques années ; je n'en ai vu aucune, et je l'ignorais même, c'est lui qui me l'a appris. De même que je n'ai su qu'après que Michèle Moretti avait été effectivement son assistante pour certaines de ses mises en scène.

Cahiers D'où vient le projet de faire réaliser ce reportage en 16 mm par Labarthe et son équipe ?

Rivette Cela vient des émissions T.V. sur Renoir, de « Cinéastes de notre temps », de l'admiration profonde que j'ai pour la plupart des émissions de cette série. C'est une idée qui est venue très vite, et pour des raisons pratiques : je savais que le temps que nous pourrions consacrer à filmer le théâtre serait très court, alors que je voulais dès le départ avoir un gros matériel pour le montage, ce qui rendait impossible de le faire uniquement à la Mitchell. J'ai alors pensé qu'il serait amusant de le faire avec deux systèmes très différents à la fois, et d'introduire cette fiction très grossière, et qui ne trompe personne, du reportage de télévision à l'intérieur du film.

L'idée de faire de Labarthe le questionneur est venue beaucoup du rôle que devait jouer le personnage de Marta : il devait avoir une position fixe, c'est-à-dire ne jamais intervenir dans la progression dramatique, mais jouer un rôle de pivot très ferme sans jamais agir ; il fallait donc qu'il ait des arrière-plans, d'où la nécessité de lui donner un passé ; mais comme elle ne pouvait pas le dévoiler d'elle-même, il fallait que ce soit lors de questionnages... J'en ai beaucoup retiré au montage d'ailleurs, parce que ça devenait trop systématique.

Cahiers Finalement ce système aléatoire, qui a consisté à faire monter une pièce par Kalfon et tourner une émission par Labarthe et Etienne Becker, semble avoir été tout à fait prémédité, et retrouver, d'après ce que vous venez de dire, une fonction bien précise ?

Rivette Au départ, c'était uniquement le désir d'avoir le moins possible de choses à faire, de me reposer au maximum, de n'avoir qu'à discuter un peu avec les gens et puis me marrer dans mon coin. Dès que je trouvais un truc qui faisait que c'était d'autres gens qui faisaient le boulot, j'étais ravi. Etienne prenait ses initiatives ; il savait que, suivant les moments, il devait s'axer sur telle chose plutôt que sur telle autre, mais il était très très libre : il filmait ce qui l'amusait suivant ses propres méthodes, parfois des petits bouts, d'autres fois en défilant les chargeurs les uns derrière les autres s'il trouvait que ça en valait la peine. D'ailleurs, les trois derniers jours, nous avons tourné avec les deux équipes séparément, l'une après l'autre, ce qui permettait de tourner de midi à minuit, et donnait plus de latitude à Labarthe et Becker, qui n'avaient plus à tenir compte de la position de l'autre équipe ; les meilleurs moments de reportage sur « Andromaque », c'est comme ça qu'on les a eus.

Il y a un moment dont je n'ai gardé que quelques très courts extraits dans le film, c'est la répétition presque en continuité de la dernière scène, cela dure plus d'une heure, et tel quel, c'est très bien.

Cahiers Ce n'est donc pas par hasard qu'on a l'impression que Kalfon lui aussi a constamment une répugnance à intervenir, voudrait que ses acteurs fassent tout d'eux-mêmes ?

Rivette C'est la suite des conversations qu'on avait eues pendant trois mois avant le début du tournage, à propos de Racine, à propos de Barthes, à propos des acteurs, à propos de la mise en scène. Et nous étions tout à fait d'accord sur ce principe de la non-intervention comme principe de base. L'idée que le metteur en scène, non seulement ne doit pas être un dictateur, mais ne doit pas non plus être un père.

2 A

Cahiers Mais, mises à part ces explications par la commodité ou la paresse, ce qui est frappant, c'est la combinatoire infinie que permettent les trois termes, caméra 16, caméra 35, et théâtre.

Rivette Mais c'est aussi une solution de paresse, parce qu'il suffisait de poser au départ le principe de ces trois éléments, et après, ça se développait tout seul. D'ailleurs, je suis de plus en plus persuadé que les films se décident avant, et que, si on part sur des bons principes, ça court tout seul sur le développement de ces principes. Sinon, si on part, pas forcément sur des mau-

vais principes, disons des principes plus abstraits, ça implique qu'on se donne un mal de chien à chaque fois pour soulever une masse d'une tonne de deux millimètres, et que cette dépense d'énergie fabuleuse n'aboutit qu'à un résultat mesquin. C'est plus agréable de fonctionner d'une façon où les choses se multiplient plutôt que d'une où elles se divisent.

Cahiers Vous vous opposez donc aux théories de François Truffaut, selon lesquelles le tournage va contre le scénario, le montage contre le tournage, etc. Est-ce qu'il y a eu pour vous un stade où quelque chose est allé contre ce qui précédait ?

Rivette Je ne m'oppose pas du tout à cette théorie, mais au lieu de dire aller contre, je dirais plutôt critiquer. Nous passions notre temps à critiquer : rien n'était jamais donné ni acquis. Pour tourner une scène, quelquefois nous la faisions telle qu'elle était prévue, d'autres fois nous changions tout. Ce n'était pas être pour ou contre, c'était une remise en question spontanée, qui allait de soi. En tout cas, il n'y avait pas en effet l'idée de stades tranchés, mais d'une continuité, de moments successifs, différents, de la même chose qui, parce qu'ils étaient différents, impliquaient à chaque fois une attitude différente et, de là, certains réajustements de l'un à l'autre.

Cahiers Mais vous n'aviez tout de même pas ce sentiment de lutte contre, d'empoignade avec le cinéma que la plupart des metteurs en scène ont ou paraissent avoir.

Rivette Et que j'avais eu moi-même pendant mes deux premiers films, de façon terrifiante, c'est pourquoi je me disais que ce n'était certainement pas la bonne façon de faire des films. Mais là, pour la première fois, je n'ai pas eu cette impression.

Cahiers Cette façon de prendre un matériel dont vous n'êtes pas totalement responsable, et de le transformer ensuite en l'utilisant d'une autre façon, en faisant que tout réagit sur tout, cela va tout à fait dans le sens d'une certaine musique.

Rivette Oui... Enfin, c'est évident, on est obligé de penser à des choses de ce genre. Mais j'ai essayé de ne pas trop y penser. Pendant le tournage, on essayait non pas d'épuiser toutes les possibilités offertes, parce que c'est inutile et impossible, mais d'en utiliser ce que nous pouvions, dans les cinq semaines dont nous disposions, pour donner l'idée de cette masse de possibilités virtuelles.

Cahiers Justement, devant ce donné inépuisable, entre le 16 et le 35, vous avez dû vous apercevoir très vite que votre film allait être très long.

Rivette Non, parce que j'ignorais totalement ce que j'aurais envie de garder au montage. Je sentais bien que je ne serais pas à court de matériel pour monter, mais je ne savais pas du tout la proportion que j'en garderais.

Cahiers Combien aviez-vous tourné de 35 en tout ?

Rivette Environ vingt-cinq mille mètres. Un premier bout-à-bout du 35 durait environ quatre heures, puis nous l'avons un peu resserré, puisque le film dure maintenant quatre heures douze, avec à peu près une demi-heure de seize.

Cahiers Tout ce qui était un petit peu hasardeux, qui partait dans tous les sens, au tournage, se recolle complètement, et certaines choses apparaissent complètement préméditées, des raccords entre le 16 et le 35, qui créent une sorte de dialectique très riche...

Rivette C'était une dialectique facile à préméditer : à partir du moment où on tourne avec deux caméras, on a une chance d'avoir des bons raccords ; mais on a aussi des surprises, très instructives...

Cahiers Et les lignes générales du récit, en aviez-vous une idée précise à l'avance ?

Rivette L'idée de départ était qu'il s'agissait de trois semaines de la vie de deux personnes. Le premier travail fut de parler avec Jean-Pierre et Bulle de la façon dont ils voyaient les choses, de ce qu'ils pensaient des réactions des personnages qu'ils auraient à jouer. Dans le premier texte, par exemple, il manquait beaucoup de choses sur Claire, mais je savais qu'elles manquaient : ainsi, c'est en parlant un soir tous les trois que l'un de nous, je ne sais vraiment plus lequel, après vingt idées qu'on n'a pas gardées, a lancé l'idée qu'elle devrait chercher un chien.

Cahiers L'idée du chien n'était pas dans les 30 pages du scénario ?

Rivette Dans les 30 pages, si ; mais pas dans les 10 pages. Au départ, le film tenait vraiment en trois phrases, celles sur lesquelles Beauregard, puis Bulle et Jean-Pierre, m'ont donné leur accord. J'ai alors écrit 10 pages pour avoir une première base de discussions ; c'est à ce stade-là que se sont placées les conversations avec Bulle et Jean-Pierre, et le travail avec Marilù. C'est là qu'on s'est imposé de construire une sorte d'agenda de leur vie, jour par jour, et presque heure par heure, pendant ces trois semaines ; c'est cet agenda que j'ai ensuite récrit en 30 pages, sous une forme un peu plus littéraire, pour pouvoir le faire lire. Au tournage, c'est ce calendrier que nous avons suivi, au besoin en allant contre certaines des choses qui étaient écrites, en les déplaçant, ou en les précisant. Ainsi, la scène où Sébastien lacère ses vêtements est venue en discutant la veille du premier jour de tournage ; je savais seulement, de façon complètement abstraite, qu'il fallait à ce moment-là une scène qui inverse les rapports entre Claire et Sébastien, où la « folie » qui avait investi le personnage de Claire soit reprise en compte par celui de Sébastien.

Cahiers Vous saviez donc jour par jour ce que faisaient vos personnages. Mais dans le film, l'encastrement de leurs deux emplois du temps n'est pas régulièrement alternatif ; il y a de longs passages sur le théâtre seul, ou sur Claire seule, pendant lesquels on sent qu'il se passe quelque chose pour l'autre.

Rivette Tout le détail de la construction a été remis en question au montage ; mais le film a été monté jour par jour, et le principe de l'agenda a été conservé.

Cahiers Oui, mais on ne les ressent pas comme des jours, plutôt comme des durées pures...

Rivette C'est pour cette raison qu'il n'y a que peu d'indications de date ; j'avais d'abord prévu de marquer tous les jours, et puis nous avons pensé qu'au fond, c'était bien de perdre par moments la notion précise du temps, et de ne pas avoir des repères tout du long, mais de les redonner de temps en temps cependant, pour qu'on sente arriver une échéance, telle que la fin d'un mois et le début du mois suivant : le dernier jour « dramatique » est un 31, et le lendemain, le 1er, est le jour où on boucle le cercle. Mais d'un jour à l'autre, il y a toujours un passage au noir.

Cahiers Il y a quand même un moment où la notion de jour disparaît complètement au profit de celle de durée, et où on se retrouve exactement dans la même situation que Kalfon, c'est lorsqu'il apprend le suicide de Claire, qu'on avait oubliée.

Rivette Là, je n'ai rien voulu de précis ; j'ai voulu, soit qu'on l'oublie, soit au contraire qu'on pense à elle en se demandant ce qu'elle est en train de faire pendant ce long passage où on la perd de vue. Il y a quand même de petites allusions à elle de temps en temps : le coup de téléphone de Jean-Pierre au bistrot, le fait qu'il aille passer la nuit chez Marta. Mais les deux réactions restent possibles, selon les gens : ça fait partie de la liberté du spectateur.

Je voulais des durées « libres », où l'on puisse de temps en temps perdre de vue l'écoulement du temps, et le récupérer par à-coups. C'est pourquoi j'ai gardé du film en 16 toutes les indications de temps, lorsque Jean-Pierre dit : « Il ne reste plus que deux semaines, plus qu'une semaine... » J'ai aussi cherché, au début, à donner l'impression au spectateur qu'il est embarqué pour trois semaines, mais je n'y suis pas vraiment arrivé, ça n'apparaît qu'en filigrane.

Cette durée de trois semaines est d'ailleurs en même temps arbitraire ; c'est aussi bien l'image de ce qui pourrait se passer en trois mois entre eux deux.

2 B

Cahiers Pour en revenir au théâtre, on a l'impression que les acteurs n'ont pas répété entièrement « Andromaque », qu'ils reprennent toujours les mêmes scènes ?

Rivette Effectivement, il s'est trouvé qu'ils répétaient plus souvent certaines scènes que d'autres, parce qu'ils les connaissaient mieux. Et puis, il y en avait qui étaient moins intéressantes par rapport au film. Surtout, le fait de revenir toujours sur les mêmes scènes, cela donnait des rimes à l'intérieur du film : la première rencontre de Pyrrhus et d'Andromaque, ou l'entrée d'Hermione. Les deux derniers actes sont très sacrifiés, parce qu'ils les avaient moins répétés. Mais tout ça n'était pas prémédité. Ce que j'ai gardé, ce sont les moments les plus intéressants plastiquement, et par rapport à Sébastien, non par rapport à Racine.

Cahiers Qu'est-ce qui vous décidait à faire intervenir plus précisément le 16 ?

Rivette Quand j'avais envie, sans aucun critère général. Le principe, c'est que la caméra 16 est la seule qui a le droit de voir les acteurs en gros plan.

Cahiers On n'a pas du cinéma dans le cinéma, mais le cinéma filmant du théâtre et filmé par du cinéma. Cela donne l'impression curieuse que la caméra 16 prend en charge toute la part de cinéma, et que la caméra 35 n'existe pas, qu'elle est un filtre transparent...

Rivette Je suis content que l'on ait cette impression, parce qu'effectivement, la caméra 35 joue totalement le rôle d'œil de vache là-dedans. A la rigueur, c'est la personne qui est entrée sur la pointe des pieds, l'intrus qui reste assez loin parce qu'il va se faire engueuler s'il s'avance plus, qui épie dans les angles, qui regarde du balcon, toujours un peu planqué. Elle a un côté voyeur brimé, comme quelqu'un qui ne peut jamais se rapprocher comme il le souhaiterait, qui d'ailleurs n'entend pas tout. La Mitchell et la Coutant, ce sont deux formes opposées d'indiscrétion, passive et active, sournoise ou interventionniste ; mais c'est le même principe que la réalité pré-existe, aussi bien quand on ne la filme pas que quand on la filme.

Cahiers Cela produit un effet très curieux, parce que dans les scènes où 16 et 35 mm sont mélangés, c'est le 16 qui passe pour être du cinéma, avec un son précis, et quand c'est le 35, on a l'impression d'être spectateur de la pièce, dans la salle. Dans l'appartement, on n'a plus l'impression, du fait de la présence du seul 35, qu'on voit un film.

Rivette Oui, c'est un peu ce que je souhaitais, et c'est pourquoi j'ai essayé de rendre la caméra 35 la plus invisible possible. Il n'y a que trois travellings dans l'appartement, complètement fonctionnels. D'ailleurs, toute l'équipe technique s'est sentie très brimée tout au long du tournage, justement à cause de ça, parce que je voulais que la caméra 35 ne soit qu'une machine à enregistrer, totalement neutre. Pratiquement, je n'avais de rapports qu'avec les comédiens, c'est avec eux que je décidais de la façon de prendre une scène, et après je disais : « on met la caméra là et moteur ! », en vérifiant un peu si ce que je voulais qu'on voie était dans le cadre. Souvent même, à la fin, quand nous tournions très vite, Levent faisait les cadres tout seul. Je faisais confiance aux techniciens, mais tout mon dialogue était avec les acteurs.

En tout cas, le rôle du 16 n'était pas vraiment prémédité. J'avais bien vu que c'était « le cinéma », bien sûr. Et même, ça ne me déplaisait pas, les moments où Jean-Pierre parle des rushes de l'émission de Labarthe qu'il a vus. J'avais même pensé un moment le filmer en train de regarder ces rushes, et puis j'y ai renoncé : puisqu'il le disait, ce n'était pas la peine de le filmer.

Cahiers Vous parlez de cinéma dans le cinéma, c'est plutôt, en fait, le cinéma hors du cinéma. Quand on voit une caméra dans un film, le plus souvent on a l'impression qu'elle est un élément du film que l'on voit. Ici, on a au contraire l'impression qu'il y a un mal général qui s'appelle le cinéma, et un abcès de fixation qui est la caméra 16. La caméra 35, qui était l'intruse, ne l'est plus du tout, on ne la « sent » plus, et c'est la 16 qui donne l'impression d'être l'intruse extrême.

Rivette C'est dans la mesure où la caméra 16 est active, tandis que la caméra 35 essaie d'être la plus passive possible, avec même un côté faux-jeton. De temps en temps, elle fait des petites promenades, mais indépendamment de ce qu'elle filme, suivant un principe que je n'ai pas inventé, qui consiste à régler un mouvement d'appareil complètement indépendant de ce qui est filmé par ailleurs, et à laisser le cadreur se débrouiller pour adapter les deux. Mais encore une fois, c'est un vieux truc. Et je ne l'ai jamais fait dans l'appartement.

Cahiers Il y a d'ailleurs un moment très « choquant », quand on voit des plans en 16 dans un endroit autre que le théâtre, chez Marta. Ça donne un peu le sentiment d'un scandale, comme si Labarthe était rentré dans le film 35, un moment on se demande même s'il n'est pas l'amant de Marta.

Rivette C'est un petit bout que j'ai mis tout à fait en fin de montage ; c'est la suite des interviews de Marta commencées au théâtre, dans la loge, puis dans la salle, puis au bistrot. Je n'ai pas monté l'interview chez elle, parce qu'il n'ajoutait rien, ou plutôt il ajoutait trop ; mais j'ai eu envie de ces plans-là purement plastiquement. J'ai eu envie qu'il y ait quelque chose entre Bulle téléphonant à Marta pour lui demander de la rejoindre et Bulle entrant dans le bistrot ; et comme ça n'aurait pas été bien de mettre encore du théâtre à cet endroit, il fallait continuer sur l'idée de Marta. Ces plans-là ont donc été mis uniquement pour avoir une pause ; évidemment, en projection, on s'est dit tout de suite que c'était énorme, mais, dans la mesure où on ne l'avait pas choisi, on l'a laissé, comme quelque chose qu'on venait d'apprendre.



Bulle Ogier et Jacques Rivette : tournage de « L'Amour fou ».

Mais le doute reste permis : une fois sur deux, quand je vois le film, j'ai l'impression que Labarthe essaie de rentrer dans la vie de Marta, qu'il pousse son pion, d'autres fois j'ai simplement le sentiment qu'il est là pour poursuivre son reportage, parce que Marta l'intéresse, et non parce qu'il a repéré qu'elle a l'air seule dans la vie, actuellement.

Cahiers En fait, le malaise vient surtout du fait que ces plans sont en 16 mm, qu'à ce moment ils concernent la « fiction » et connotent « film », tandis qu'habituellement, ils connotaient « théâtre »...



« L'AMOUR FOU » : (BULLE OGIER, JEAN-PIERRE KALFON).

Rivette En tout cas, c'est monté uniquement pour avoir des durées, des oppositions de décors et de personnages ; les oppositions de matières, elles, sont subies. Que ça soit du 16 ou du 35, je n'y pouvais plus rien, c'était trop tard pour intervenir, je n'avais plus qu'à l'accepter comme un fait indépendant de ma volonté, comme les ambiances, les bruits imprévus liés au son direct : tout ça fait partie des choses données, qu'on doit reprendre telles quelles.

3 A

La seule idée que j'avais pendant le montage, c'est qu'il existait certaines choses qui avaient été filmées, de la pellicule, et que le montage consistait, non pas à savoir ce qu'on avait voulu dire, mais ce que cette pellicule disait par soi-même, et qui n'avait peut-être aucun rapport avec ce qu'on avait prévu. Le montage, c'est chercher les affinités qui peuvent se créer entre ces différents moments de pellicule, qui existent complètement en eux-mêmes. Le fait qu'il y ait eu à un moment une caméra face à des personnes, qui les a provoquées à agir d'une certaine façon, et tout ce que l'on a pu penser, ou dire, ou faire à ce moment-là, tout cela n'a plus la moindre importance, c'est du passé mort : la seule chose qui compte, c'est ce qu'il en reste, et il en reste une cristallisation qui est les rushes. Et les rushes, je ne me lasse pas de les voir, j'y passe des journées et des journées avant de commencer à monter, et la première collure, c'est toujours un sentiment de sacrilège. Parce que c'est une violence qu'on leur fait de les obliger à se ranger dans un certain ordre plutôt que dans tel autre ; c'est pourquoi aussi j'aime bien les montages très longs, pour avoir le temps de beaucoup tourner autour, revoir en cours de route les prises laissées de côté, les doubles, les chutes, essayer de comprendre ce qu'ils disent eux aussi. C'est le moment où on passe du degré brut de la réalité captée à la dimension du film : c'est le moment de la responsabilité maximum, parce que c'est là que le film, qu'on le veuille ou non, va vouloir « dire » quelque chose ; mais c'est lui-même qui doit le dire, et non pas moi ni qui que ce soit.
Dans le cas de « L'Amour fou », c'était très passionnant, parce qu'il y avait de quoi jouer très longtemps avec ce principe-là. J'étais prêt à démolir complètement la chronologie de départ ; et des choses qui n'étaient pas prévues vraiment à un endroit précis au tournage se sont promenées, on s'est beaucoup amusé à les déplacer jusqu'à ce qu'elles aient l'air d'être à leur place, de ne plus avoir envie de bouger.
J'avais commencé par monter l'armature en 35 dans l'ordre du scénario, et c'était monstrueux, d'un ennui mortel. J'ai alors attendu d'avoir le 16 gonflé, sans rien toucher, en laissant dormir le film presque deux mois. Et nous sommes repartis en le reconstruisant peu à peu à partir des injections de 16 mm ; sans le 16, le film était in-montable ; il était nul. On y serait peut-être arrivé, mais il aurait certainement fallu couper beaucoup de choses pour que ce soit visible.
Le 16 mm a introduit le suspense ; et quand Marcorelles me reproche d'avoir trahi l'esprit du 16 et du cinéma-vérité au profit d'Hitchcock, il a raison. C'est en effet du cinéma-vérité complètement dévié de sa nature profonde, mis au service d'une idée du cinéma qui est peut-être finalement plus proche d'Hitchcock que de Renoir ; le suspense introduit par le 16 a permis de redonner aux plans la force qu'ils avaient dans les rushes, et qu'ils avaient perdue dans le bout-à-bout ; certains plans d'ailleurs ne l'ont pas retrouvée, la force des rushes. Mais dans tous les films, quels qu'ils soient, très mis en scène ou très « reportage », j'ai toujours senti cette déperdition de force par rapport aux rushes.
Cahiers Cela condamne le montage ?
Rivette Non, je crois quand même qu'il faut monter ; je crois que tout le monde a eu la tentation de montrer les rushes tels quels aux gens, Godard, Eustache ou Garrel, et certainement Renoir autrefois, mais, pour le moment, je continue à penser que ce serait une facilité pas payante, et que les rushes laissés tels quels dépériraient peu à peu.
Cahiers Quand vous parlez d'un suspense introduit par le 16, vous ne pensez pas simplement à ce qui se rapporte à la « fiction », mais aussi à la nature même du 16 à l'intérieur du 35 ?
Rivette Oui, le 16 relançait le 35, plastiquement et dynamiquement. C'était une autre qualité d'image et une autre vitesse. Par exemple, la deuxième semaine — qui est la partie du film centrée sur Claire — était extrêmement ratée en bout-à-bout. Et d'un seul coup, par les petites injections de 16, elle a pris son sens. C'est une chose qu'on ne peut pas vraiment expliquer : il y avait simplement trop de 35 à la suite. Il n'y a que pendant les deux jours que Bulle et Jean-Pierre passent ensemble dans l'appartement que le 16 aurait été incongru : là, le principe, c'est de n'avoir pendant une demi-heure qu'un seul niveau.
Cahiers Pour ce qui se passe pendant ces deux jours, aviez-vous écrit quelque chose ?
Rivette Non, rien. Dans les trente pages du scénario, il y avait juste : « ici vient une scène qui sera ce qu'elle sera », ou quelque chose de ce genre. On l'a tournée en un jour, à la fin du tournage dans l'appartement. Nous avions parlé de ce passage entre nous, mais assez peu, c'était une sorte de récompense réservée pour la fin, dont on avait presque peur de parler. Au départ il était prévu que nous aurions deux ou trois jours, puis nous avons pris du retard, nous n'avons plus eu qu'un jour de tournage, si bien que nous l'avons fait dans la folie la plus complète. Le même éclairage une fois pour toutes, la caméra se déplaçant à toute allure dans tous les azimuts, des plans où, tout d'un coup, il fallait que tout le monde se planque parce que Jean-Pierre partait dans un sens qui n'était pas du tout prévu, Levent réussissait à le rattraper de justesse. On savait seulement que ces deux jours seraient faits sur l'idée de puérilité, deux jours où ils sont frère et sœur, la régression à l'enfance. Nous avions même envie d'aller encore beaucoup plus loin dans cette voie, carrément dans la scatologie, enfin vraiment l'esprit enfantin. Il en reste quelques petites choses, les inscriptions « kakapipi » sur le mur, mais c'est très timide. On n'a pas eu le temps d'aller plus loin. En tout cas, le principe c'était : ils ont quatre ans. En y repensant après coup, c'est celui de « Monkey Business ». Je dois dire que, sur ce principe, Jean-Pierre était bourré d'idées. Il voulait faire aussi un grand hommage à Laurel et Hardy, un duel à coups de yaourts et de fromages blancs, que, malheureusement, on n'a pas eu le temps de tourner. Ils étaient très fatigués à la fin de toutes ces actions presque ininterrompues, et puisqu'ils étaient fatigués, on a tourné la fatigue, mais ce n'était pas du tout prévu. Ils s'étaient tellement dépensés à griffonner sur les murs, à se rouler dans les draps, à démolir la porte ! Après, je n'ai fait qu'amener la Mitchell devant eux et filmer leur épuisement.
Cahiers Est-ce que vous aviez vu, à cette époque, « Les Petites Marguerites » ?
Rivette Non, pas encore. De toute façon, c'est vraiment la tarte à la crème du soi-disant nouveau cinéma. Depuis j'en ai vu plein : « Herostratus », « The Happening », « Sept Jours ailleurs »... En même temps, la destruction, c'est le plus vieux thème du cinéma : c'est Mack Sennett, c'est le burlesque. Ce sont des choses sur lesquelles on retombe forcément, d'autant que nous ne cherchions pas une seconde à être original. On faisait ce qui s'imposait, ce qui allait de soi. Ils avaient envie de se peindre, ils se peignaient...
Cahiers Tout cela est quand même très rythmé d'actes sexuels violents et répétés, qui contrarient le côté « retour à l'enfance ».
Rivette Oui, il y a des moments où Jean-Pierre oubliait un peu le postulat. Encore que la sexualité infantile...
Cahiers En tout cas, bien souvent, au cours du film, il y a entre eux des relations mère-enfant très nettes...
Rivette Oui, c'est venu tout seul, comme une chose tellement évidente que ce n'était pas la peine de la prévoir. On a même gommé ou renoncé à tourner des choses dans ce sens.

A la fin, quand Jean-Pierre est seul dans l'appartement, on avait prévu qu'il serait carrément en position fœtale, puis on ne l'a pas fait, c'était inutile.

Cahiers Mais il y a déjà une allusion à ça dans le film, quand Beneyton joue la mort d'Oreste...

Rivette Oui, et ça, justement, c'est venu tout seul aux répétitions. Ce n'était pas la peine de le refaire.

Cahiers Que pensez-vous de la façon qu'ont les acteurs de jouer Racine ?

Rivette J'avoue que le fait que Racine soit dit de façon très abrupte, souvent maladroite, lui donne une force extraordinaire. Ou bien, pour que ça passe, il faudrait que ce soit joué magnifiquement par des acteurs géniaux. Mais là, je trouve qu'il y a une sorte de brutalité du vers racinien qui revient, à l'improviste, dans le tâtonnement, quand on ne s'y attend pas.

Cahiers Dans « Andromaque » même, en temps que pièce, il y a un côté complètement barbare, ce n'est pas du tout une pièce de finesse, d'élégance, et tous autres clichés qu'on a pu dire ou écrire sur Racine.

Rivette Absolument, c'est une pièce d'une sauvagerie extraordinaire. Au départ, notre idée, c'était de prendre une pièce-bateau du répertoire français, tout en sachant, puisqu'on a lu Barthes, que Racine c'est quand même... bien. Et puis, en relisant la pièce, elle nous a paru vraiment extraordinaire ; même Dennis et Yves, qui auraient préféré au début qu'on monte une pièce d'Artaud par exemple, se sont enthousiasmés dès les premiers jours de lecture. Pour Jean-Pierre et pour moi, ce contact des comédiens avec le mot à mot du texte, qui est fabuleux, a été une révélation : c'est ce qui est passionnant dans un travail comme ça, c'est en étant obligé de suivre le mot à mot du vers qu'on se rend compte que chaque vers est d'une méchanceté, d'une sauvagerie, d'une décision et d'une audace incroyables. C'est vraiment un auteur fou, un des grands auteurs malades de la littérature française.

Une vraie représentation de Racine, ce serait tout autant au bord de l'insoutenable que l' « Antigone » du Living Theater ; mais par de tout autres moyens, sans jouer du tout sur les actions physiques ; c'est d'ailleurs ça, l'idéal, que les mots aient la même violence que les actions dans les spectacles du Living : des mots qui blessent, qui torturent. Ce qui nous avait frappé aussi, dès la première lecture, c'est à quel point c'est une pièce sur la régression ; elle commence sur les hommes, qui parlent de politique, continue sur les femmes qui se mettent à parler de leurs problèmes passionnels, et, peu à peu, les personnages adultes disparaissent, et le cinquième acte, c'est vraiment l'acte des enfants terribles, qui ne peut déboucher que sur des actions puériles, sur le suicide et sur la folie.

Et quand Michèle et Jean-Pierre parlent du côté « in-montable » de Racine, ils le pensaient profondément ; ils ont dit devant la caméra ce qu'on se disait ensemble tous les soirs.

Cahiers Vous aviez pensé à Hitchcock en faisant le film ?

Rivette Avant, très peu ; je savais que certains moments devraient être tournés dans une optique un peu hitchcockienne, mais je pensais que ce serait comme des abcès de fixation très indépendants du reste du film, et qui d'ailleurs me faisaient assez peur avant, pendant et après, parce que je ne savais pas du tout s'ils ne jureraient pas par rapport au reste. Sans quoi, je n'y ai pas pensé jusqu'au jour où nous avons été revoir « Marnie », vers la fin du tournage, et où les rapports, si j'ose dire, nous sont apparus évidents.

Mais peut-être tout film que nous aurions été voir, dans l'état d'esprit où nous étions, nous aurait frappé de la même façon : dans ces cas-là, on se projette sur tout ce qu'on rencontre...

il est pris dans un sac de nœuds, coincé des deux côtés.

Cahiers On a l'impression, à vous entendre, que c'est Sébastien le personnage principal...

Rivette C'est vrai, c'est lui le personnage central ; mais, de même qu'il y a pour lui équilibre entre le théâtre et l'appartement, je voulais qu'il y ait équilibre entre eux deux. Mais le point de départ c'était qu'on ne la voyait, elle, que par rapport à lui. Ce que l'on voit de Claire, c'est peut-être seulement l'idée que Sébastien s'en fait : il y a des moments sur elle, surtout vers la fin, où l'on peut penser qu'il imagine tout. De toute façon, c'est forcément l'idée qu'un homme peut se faire d'une femme.

Pour moi, la cristallisation de départ, ça a été le souvenir de la vie de Pirandello, qui a vécu pendant quinze ans avec sa femme folle. D'ailleurs, la scène de l'épingle vient de la vie de Pirandello, je l'avais lue trois mois avant dans le programme de je ne sais plus quelle pièce que j'avais été voir — « Se trouver », je crois. Evidemment, en trois semaines, il ne pouvait pas se passer la même chose qu'en quinze ans, ça n'avait plus du tout le même poids ni le même sens, et je ne me suis pas senti la force, ni finalement l'envie, de faire un film où la femme serait vraiment folle. Donc ça serait seulement une crise, un passage à vide, comme tout le monde en a ; et c'est là qu'il est devenu évident qu'elle ne serait pas plus folle que lui, et que même, le plus malade des deux, c'était nettement lui. Le sentiment principal, c'était aussi une phrase de Pirandello sur laquelle j'étais tombé en bouquinant un peu avant de commencer à



Francine Bergé et Anna Karina dans « La Religieuse ».

3 B

Cahiers En ce qui concerne le théâtre, cette intensité qu'il prend au long du film, qui contrebalance presque ce qui se passe entre Kalfon et Bulle, était-elle voulue ?

Rivette Oui, je voulais que ce soient deux choses aussi intéressantes l'une que l'autre, si possible à égalité. L'histoire, c'est quelqu'un partagé entre deux endroits, deux lieux clos, l'un où il répète, l'autre où il essaie de sauver — si l'on peut dire — le couple qu'il fait avec sa femme, sans qu'on sache si c'est le fait que le couple va mal qui fait la pièce aller mal ou le contraire. En fait, pour lui, c'est lié,

écrire quoi que ce soit, et que j'avais d'ailleurs recopiée au début du scénario : « J'y ai réfléchi, nous sommes tous fous ». C'est ce qu'on dit couramment, mais le beau, c'est justement de s'appliquer à y réfléchir.

Cahiers Ce transfert de la folie d'un personnage à l'autre, c'est aussi « Lilith »...

Rivette Oui, bien sûr, mais « Lilith » est un film qui recoupe tellement les préoccupations qu'on a tous... Je m'en suis aperçu au bout de quelques jours, j'ai compris que j'étais aussi un peu en train de refaire « Lilith ». Mais en fait, j'ai pensé à dix films. Il ne faut jamais hésiter à plagier. Là aussi, c'est Renoir qui a raison.

Cahiers Quelle fonction donnez-vous aux trois scènes de répétitions qui ont lieu dans l'appartement de Sébastien ?

Rivette Je crois que ce sont des scènes assez importantes, parce que c'est l'irruption du théâtre chez Claire, qui l'exclut encore plus que le fait de ne pas participer à la pièce. Non seulement elle est refoulée hors du théâtre, mais en plus le théâtre la relance jusque dans son refuge.

Cahiers Si l'on excepte les disques et le transistor, il n'y a de la musique qu'à un seul moment dans le film, juste avant la fin, et c'est un moment qui ne ressemble à aucun autre. Aviez-vous choisi à l'avance de la placer à cet endroit, quand Sébastien marche longtemps seul, et seulement à ce moment ?

Rivette Je tenais à ce moment, à la fin du film, où Jean-Pierre resortait, où l'on devait ressentir un sentiment de fausse délivrance, et où ce sentiment de délivrance devait tomber peu à peu. J'aurais voulu, à ce moment-là, faire des choses plus savantes, jouer sur des changements de lieux, des changements d'éclairages, la tombée de la nuit. Je n'ai pas pu. J'ai dû filmer très simplement Jean-Pierre marchant, avec quelques plans de coupe un peu bêtes pour pouvoir monter. Et puis, c'était un moment, de toute façon, musical. Alors, j'ai eu envie qu'il y ait de la musique, là, et pas ailleurs. D'un côté, je savais que c'était un film où il fallait jouer sur le réalisme total du son, avec peut-être quelques ponctuations très brèves auxquelles j'ai renoncé après en avoir parlé avec Jean-Claude Eloy, parce qu'il m'a convaincu que ce serait des pom - pom - pom inutiles. Et puis, dans la mesure même où il n'y avait pas de musique du tout, j'ai pensé qu'il en fallait une importante à un moment, parce que toutes les règles doivent être contredites une fois, et aussi pour que ça décolle, que ce soit un moment réellement planant, en dehors, de l'autre côté... Je voulais qu'à ce moment, non seulement il y ait de la musique mais, pour reprendre un terme de Boulez, que ce soit la musique qui soit l'onde porteuse, et l'image un simple accompagnement, presque accidentel, sans importance.

Cahiers C'est justement l'impression qu'on a : qu'au tournage ce moment était conçu comme devant être accompagné de musique.

Rivette Cela ne s'est pas exactement imposé au moment du tournage, mais très vite, dès le début du montage, dès que j'ai commencé à parler avec Jean-Claude. J'avais prévu d'abord de toutes petites amorces de musique par-ci par-là dans le film, et puis, tout à coup, un grand éclatement, un bloc, puis la résorber totalement à la fin. Quand la musique arrive, la parole est déjà morte depuis quelque temps : il y a eu le coup de téléphone de Françoise qui annonce le départ de Claire, puis la conversation entre elles deux à la gare, dont le degré de réalité est déjà plus improbable, puis encore quelques phrases confuses dans la loge, et le marmonnement de Jean-Pierre quand il marche en chantonnant un thème d'Otis Redding ; après la musique, il n'y a plus que des sons purs, et les cris d'enfant à la fin, qui sont complètement accidentels, pas prémédités du tout, enregistrés synchrones avec le dernier plan. Il fallait que la musique arrive non pas dernière, mais avant-dernière.

Cahiers De même que la marche de Sébastien est elle aussi une fausse fin ?

Rivette Depuis le début, il n'y a que des fausses fins dans ce film. C'est un film qui n'arrête pas de finir. C'est pour ça qu'il dure si longtemps.

Cahiers Il y a pourtant de la musique à un autre moment dans le film : quand Sébastien dort, avant la scène de l'épingle, on entend une sorte de bredouillis.

Rivette Ce n'est pas de la musique instrumentale. Ce sont des bonzes zen. D'ailleurs, cela revient à plusieurs endroits, mais d'une façon que j'ai voulue très faible et ça s'est un peu perdu au repiquage : c'est vraiment au bord du seuil de perception, presque comme des infra-sons. Au générique, par exemple, le bruit du train se transforme en bonzes zen, avec quelques bouffées de musiques folkloriques, des gouttes d'eau, tous ces éléments tournant en boucle : tout cela très grossièrement inspiré de « Telemusik » évidemment. Parce que la grande ambition du film, formellement, c'était de chercher un équivalent, dans le cinéma, des recherches récentes de Stockhausen : ce mixte de construit et d'aléatoire, et qui implique obligatoirement le temps, la durée. Et l'autre « modèle » musical du film, mais c'est encore plus lointain, malheureusement, c'était « Sgt. Peppers... ».

Cahiers Pour « Paris nous appartient » c'était Strawinsky ?

Rivette Non : « Paris nous appartient », c'était Bartok.

C'était volontairement ce romantisme un peu décadent, ce côté voulu grinçant. L'origine de « Paris nous appartient », ça peut paraître prétentieux et même monstrueux, c'est le choc de Budapest, fin 1956. Juste après « Le Coup du berger », j'avais écrit des scénarios que devait produire Rossellini, dont aucun heureusement n'a été tourné, et c'est l'un d'eux que j'ai repris, en le modifiant complètement, six mois après, au printemps 57. Ça paraît idiot, mais à cause de ça, c'était lié à Bartok.

Cahiers Comment voyez-vous, maintenant, « Paris nous appartient » ?

Rivette Je ne l'ai pas revu depuis longtemps, et j'ai très peur de le revoir. J'ai eu trop envie de le tourner pour le renier, mais avec le recul, je suis très malheureux sur les dialogues, que je trouve épouvantables. Je continue à aimer le principe du film, y compris toutes les naïvetés, j'aime bien la construction, la façon dont les personnages passent d'un décor à l'autre, dont ils bougent entre eux ; même le côté pas très au point de l'intrigue, ça m'est égal, mais le style des dialogues, et par conséquent le style de jeu, me gêne prodigieusement. Je croyais en les écrivant que c'était l'anti-Aurenche et Bost, et je m'aperçois que c'est la même chose, du dialogue à effets dans le pire sens du mot ; ils sont sauvés par certains comédiens ; d'autres les aggravent ; mais ils sont terriblement contents d'eux-mêmes, et ça, je ne peux plus le supporter. Même les scènes de théâtre sont faites sur la convention, et c'est ce qui m'a donné l'envie de montrer le théâtre d'une autre façon.

3 C

D'ailleurs, il n'y a pas de raison de s'arrêter ; tous les films sont sur le théâtre : il n'y a pas d'autre sujet. C'est la facilité, bien sûr, mais je suis de plus en plus persuadé qu'il faut faire les choses faciles, et laisser les choses difficiles aux pédants. Si on prend un sujet qui traite du théâtre de près ou de loin, on est dans la vérité du cinéma, on est porté. Ce n'est pas un hasard si, parmi les films que nous aimons, il y en a tellement qui sont au premier degré sur ce sujet-là, et on se rend compte après que tous les autres, Bergman, Renoir, les bons Cukor, Garrel, Rouch, Cocteau, Godard, Mizoguchi, sont aussi là-dessus. Parce que c'est le sujet de la vérité et du mensonge, et qu'il n'y en a pas d'autre au cinéma : c'est forcément une interrogation sur la vérité, avec des moyens qui sont forcément mensongers. Le sujet de la représentation. Et le prendre carrément comme sujet d'un film, c'est de la franchise, donc il faut le faire.

Cahiers Ça revient donc un peu à prendre directement le cinéma comme sujet du cinéma ?

Rivette Il y a eu beaucoup d'essais de films sur le cinéma dans le cinéma, et ça ne marche pas aussi bien, c'est plus laborieux, ça fait coquetterie. C'est moins fort, peut-être parce qu'il n'y a

qu'un seul niveau ; c'est le cinéma qui se regarde lui-même, au lieu que, s'il regarde le théâtre, il regarde déjà quelque chose d'autre : pas soi-même, mais son frère aîné.

Bien sûr, c'est aussi une façon de se regarder dans un miroir, mais le théâtre, c'est la version « civile » du cinéma, c'est son visage de la communication vers le public ; alors qu'une équipe de film, c'est un complot, c'est complètement fermé sur soi, et personne n'est encore arrivé à filmer la réalité du complot. Il y a quelque chose d'infâme, de crapuleux profondément dans le travail de cinéma. Il faudrait peut-être le filmer de façon plus critique, ou plus violente, comme Garrel filme sa « chambre du crime » ; c'est très difficile en tout cas : même « Huit et demi » s'arrête avant le début du film, le fait que Mastroianni va, peut-être, commencer à tourner son film force Fellini à terminer le sien.

Cahiers Indépendamment de cela, ne croyez-vous pas que ce qui intéresse de plus en plus les cinéastes modernes — ou ceux qui l'ont toujours été, comme Renoir — c'est quelque chose de commun entre le lieu théâtral, et le lieu tel qu'il se pose dans le cinéma moderne ? Quand on voit « Persona » ou les films de Garrel, on ne peut pas ne pas se poser la question du lieu.

Rivette Que le lieu préexiste ? Que le film est l'exploration du lieu ? Tout ce que je peux dire, de façon empirique, c'est que, dans « L'Amour fou », si les décors avaient été différents, tout aurait été fondamentalement différent, et qu'il y a d'abord une opération d'apprivoisement et d'exploration de ces deux décors. L'appartement, on a essayé de le montrer dans différentes situations dramatiques : familier, étranger, en ordre, en désordre, démoli, amical, hostile ; et au contraire, le décor du théâtre comme complètement immobile, puisqu'il est totalement artificiel. On était très bien, d'ailleurs, dans ce décor, parce qu'il était à la fois très grand et très intime ; on sentait des lignes de force dans cet endroit que j'aimais beaucoup ; chaque fois que j'y rentrais, j'étais content, alors que l'appartement dépendait totalement de ce qu'on en faisait.

Cahiers Au premier et au dernier plan, avec la scène et le blanc on a nettement l'impression que le lieu tend à résorber le film, que l'espace devient dévorant...

Rivette C'est ça, « rien n'aura eu lieu que le lieu ». A part cela, ce début et cette fin ont été faits pour nouer le colis, pour essayer de trouver un petit équivalent, purement fonctionnel, à partir du théâtre, du début et de la fin de « Persona ».

C'est ça aussi que j'aime encore dans « Paris nous appartient », le labyrinthe que font entre eux les décors, l'idée qu'on garde du film comme d'une série de lieux en rapport les uns avec les autres, les uns coupés, d'autres qui communiquent, d'autres qui sont des itinéraires facultatifs, et des gens qui circulent comme des souris à l'intérieur de ces labyrinthes, et se retrouvent dans des cul-de-sac, ou coincés nez à nez ; et à la fin, ça se volatilise et ça n'est plus rien que ce lac et des oiseaux qui s'envolent... Là, le lieu de la fin était très très loin du lieu du début — au contraire de « L'Amour fou »...

Cahiers ... Avec le côté forcément cyclique que donne le fait qu'au début et à la fin, on voit Kalfon écoutant le magnétophone ?

Rivette On aurait pu faire un film qui soit purement l'égrenage du calendrier, du premier au dernier jour, mais j'ai eu envie aussi qu'il fasse un cercle, et la façon la plus simple était ce vieux truc du flash-back.

Cahiers Mais qui ne joue pas du tout comme un flash-back...

Rivette Non, qui joue purement comme en nœud papillon. Donc, l'entracte devient un moment très important...

Rivette Ah oui, pour moi le moment le plus important du film, c'est celui où les gens vont faire pipi.

Cahiers A quel moment y avez-vous pensé ?

Rivette Dès que j'ai vu le premier montage complet, d'une traite, j'ai eu le sentiment que, physiquement, ce n'était pas supportable. C'était également la réaction des deux monteuses, et j'ai pensé qu'il fallait en tenir compte : on s'est rendu compte qu'on avait très bien suivi la première heure, assez bien la deuxième, qu'on se désintéressait complètement de la troisième heure, et que l'attention revenait peu à peu pendant la dernière. Mais une heure était complètement perdue, et pour des raisons de fatigue physique. L'entracte, c'est aussi le moment où on fait semblant d'être gentil avec le spectateur, et de lui rendre sa liberté ; un rappel. C'est une sorte d'hommage à Strawinsky, puisque c'est le début et la fin de quantités de Strawinsky, surtout « The Flood », ou le « Canticum », début et fin en miroir. Et d'ailleurs, après coup, je me suis rendu compte que des tas de choses étaient en miroir dans le film, c'est pourquoi ça ne m'ennuie pas du tout de mettre l'entracte, parce que ça accentue le jeu de miroir. Les deux jours de Jean-Pierre au théâtre, et les deux jours où il s'enferme dans l'appartement, les deux conversations avec Michèle, Marta et Puck, beaucoup de choses se répondent. Il y en a même certaines que j'ai un peu accentuées à partir du moment où j'ai décidé d'avoir l'entracte.


Jacques Rivette, Anne Doat, Virginie Vitry et Charles L. Bitsch · tournage du « Coup du berger ».

Cahiers C'est ce que Delahaye appelle, d'une façon très élégante, la structure

alors il en fait ce qu'il veut, s'il veut s'en aller, il s'en va. J'espère d'ailleurs qu'il y aura des personnes qui partiront, peut-être pas tout à fait la moitié de la salle, mais disons un quart ou un cinquième, ne serait-ce que pour prouver que j'ai eu raison de faire un entracte.

Je voudrais que ce soit comme au théâtre, où on peut partir au milieu — ce que je fais très souvent. Par contre, ceux qui restent, j'aimerais bien qu'ils restent jusqu'au bout, et même je trouve qu'il faudrait verrouiller les portes. Il faut que ce soit un contrat, d'aller voir un film, un acte et un contrat ; et une des clauses du contrat, c'est qu'ils ont le droit de partir à l'entracte, mais pas ailleurs.

Cahiers Avez-vous essayé de faire le film plus court ?

Rivette J'ai vu très vite qu'il dépasserait de toute façon les trois heures ; mais je crois que sa durée actuelle — quatre heures douze — est à peu près la durée exacte, et aussi la durée maximum ; j'ai le sentiment que c'est à cinq minutes près, qu'il n'aurait pas fallu aller plus loin.

Cahiers Et vous n'avez pas eu la tentation de filmer « Andromaque » en continuité ?

Rivette C'était prévu au départ, les comédiens pensaient qu'ils allaient réellement jouer « Andromaque » le dernier jour, après six jours de répétitions ; et on devait le filmer à deux caméras. On y a renoncé parce que les acteurs n'étaient pas prêts et que, de toute façon, on n'aurait pas eu assez de pellicule.

Cahiers Est-ce que vous aimeriez filmer une représentation théâtrale, ou une pièce de théâtre ?

Rivette Je crois que tous les metteurs en scène ont eu envie de ça, et que personne ne l'a jamais fait. Mais ce qui serait intéressant dans le fait de filmer une pièce, ce ne serait pas de la filmer mais de l'avoir mise en scène, et peut-être de l'avoir écrite.

---

4 A

Cahiers Comment alors voyez-vous « La Religieuse » entre ces deux films et par rapport à la pièce montée par vous ?

Rivette Comme une erreur séduisante. J'ai eu envie de le faire, d'abord, uniquement en tant qu'adaptation, pour faire lire le livre ; puis, il y a eu le montage de la pièce, et j'ai eu envie de filmer la pièce, et que, par moments, elle devienne film, mais en restant inscrite à l'intérieur d'une représentation théâtrale. J'avais même parlé à Beauregard dans ce sens, mais il n'a absolument pas été d'accord ; j'ai donc triché un peu, en ce sens que, pour moi, c'est resté un film sur une pièce. J'ai voulu jouer sur le fait qu'il y avait des moments très théâtraux, volontairement « joués théâtre », et que, par moments, ça devenait plus des actions physiques, donc du cinéma ; mais c'est trop gommé, et les moments de théâtre ressemblent plutôt à du cinéma raté ; ça se sent seulement un peu sur le jeu des acteurs, et surtout sur la façon de filmer, très frontale dans les parties « théâtre ».

Cahiers Mais vous n'avez pas pu, explicitement et longuement, désigner la présence du théâtre ?

Rivette Je l'ai fait par des petites choses : les trois coups du début, la scène d'ouverture où je voulais que le public de la cérémonie ait l'air d'un public de théâtre et que la cérémonie soit filmée comme une représentation, des choses de ce genre. Mais ce n'était pas assez, il aurait fallu le double de temps, le double d'argent. C'est vraiment un film qui souffre d'avoir été un faux film à moyens, c'est en réalité un film complètement fauché, fait avec des bouts de ficelle, où on a été constamment dévoré par les problèmes matériels. C'est le type même de l'entreprise où l'on essaie de sauver les intentions, mais où l'on en sauve une sur dix, et où elle perd son sens. La seule chose amusante, c'était le problème des décors, qui étaient faits sur le principe inverse de celui de « Paris nous appartient » : il s'agissait de construire complètement deux couvents imaginaires, avec des bouts de murs, de couloirs, d'escaliers, filmés à gauche et à droite dans un rayon de quarante kilomètres autour d'Avignon : chaque fois qu'Anna passe une porte ou qu'on change de plan, c'est un saut de Villeneuve au pont du Gard ; c'était vraiment un puzzle, dont on raccordait les morceaux par des trucs d'éclairages, d'ouvertures de porte, de changements de vitesse, des choses comme ça. Mais le **lieu** n'existe que sur l'écran, dans le film : c'est le mouvement du film qui construit le décor.

L'origine de « La Religieuse », c'était surtout la musique, les idées de Boulez — très mal assimilées. Le principe, c'était que chaque plan avait sa durée, son tempo, sa « couleur » (c'est-à-dire son timbre), son intensité et son niveau de jeu. Mais le plus souvent, je n'ai pas réussi à préciser tous ces éléments, parce qu'il fallait filmer avant tout, et on filmait vraiment ce qu'on pouvait, comme on pouvait.

Cahiers On a l'impression — ça a beaucoup frappé Jean-Marie Straub — d'un film très travaillé au montage.

Rivette Non, le montage a été fait très soigneusement mais très vite. Le vrai montage, c'était la préparation, c'était le tournage. Après, on a mis les plans bout à bout, en faisant des coupures nettes, en montant le son très cut. J'avais prévu dès le départ que le son serait très travaillé parce qu'il m'aidait à accentuer les ruptures de cellule à cellule. L'idée de départ de « La Religieuse », c'était un jeu de mots, c'était de faire un film « cellulaire », puisque c'était sur les cellules des bonnes sœurs.

Cahiers Comment avez-vous travaillé avec Jean-Claude Eloy ? Avant le tournage ?

Rivette Après le tournage. De très près. Je savais en gros avant le tournage que tel ou tel plan serait musicalisé, et n'aurait de sens que si sa durée correspondait exactement à une musique. Ensuite, à la moritone, on a regardé le film ensemble, plan par plan, et avec Denise de Casabianca et Jean-Claude, on a discuté entre nous la construction sonore complète du film, non seulement là où il y avait de la musique, mais là où il n'y en avait pas. La bande sonore est donc devenue complètement une partition. Le principe, c'était d'ailleurs qu'on essayait qu'il y ait le moins de musique possible, de la relayer par des ambiances, des sons plus ou moins trafiqués, avec des degrés entre le son direct pur et la musique pure, en passant par des sons réels mélangés, ralentis, à l'envers, des percussions plus ou moins précises, des musiques en boucle à des vitesses variables. Et quand on ne pouvait vraiment pas faire autrement, Jean-Claude acceptait d'écrire une musique pour ce moment-là ; avec le principe qu'on économisait au maximum la musique, mais qu'il y en avait tout du long, et que son rôle s'accentuait, se précisait en avançant dans le film, la musique principale étant en avant-dernier, sur la grande scène entre Anna et Rabal, qui est la vraie fin du film, la scène où brusquement Suzanne comprend — et où la parole est prise complètement dans la musique, devient un élément de celle-ci.

Cahiers Eloy concevait sa musique en fonction d'un plan comme cellule globale, ou en fonction d'un de ces éléments du plan dont vous parliez, timbre, hauteur... ?

Rivette Il a écrit toute la musique en fonction de cette musique principale (et qui dans « Macles » (1) commence et termine), tout le reste étant des développements de certaines parties de cette grande musique, écrits plus pour tels ou tels instruments, en fonction du plan, et en fonction également du son réel qu'on avait, et qu'on gardait toujours sous la musique ; tous les bruits étaient repérés et intégrés dans sa partition.

Cahiers Il y a une grande ressemblance entre le personnage de Suzanne tel que vous l'avez décrit — un personnage aveuglé pendant les 9/10 du film et qui comprend tout à la fin — et celui de Claire.

Rivette Vous savez, sans vouloir imposer les thèmes « rivettiens », c'est aussi ce qu'on pourrait dire du personnage de la femme dans « Le Coup du berger », ou du personnage d'Anne dans « Paris nous appartient ». C'est seulement le dernier jour du mixage que ça m'a brusquement frappé, et j'ai enfin compris pourquoi j'avais eu si longtemps envie de faire « La Religieuse », en m'apercevant que c'était la répétition de « Paris nous appartient » : complètement le même sujet, avec un meilleur dialogue ! Ainsi que « Le Coup du berger », d'ailleurs : je voulais, là, essayer de donner le maximum de gravité à une anecdote de boulevard ; que la fin soit ressentie presque comme tragique. C'était très inspiré des « Dames du bois de Boulogne » évidemment ; de même que le dialogue se voulait inspiré de Cocteau — qui est le grand inspirateur secret des cinéastes français, le point commun entre « Lola », Truffaut, certains Godard, et maintenant Garrel.

---

4 B

« La Religieuse », j'ai mis cinq ans à le faire, je l'ai tourné avec beaucoup plus de recul et de froideur, très cer-



ANNA KARINA, LISELOTTE PULVER ET YORI BERTIN : « LA RELIGIEUSE ».

tainement, que si je l'avais fait tout de suite. Le principe n'était pas de faire une adaptation, c'était qu'il n'y avait pas d'auteur du tout. Je crois de plus en plus qu'il n'y a pas d'auteur dans les films ; qu'un film, c'est quelque chose qui préexiste. Ça n'est intéressant que si on a ce sentiment que le film préexiste, et qu'on s'efforce d'aller vers lui, de le découvrir, en prenant des précautions pour ne pas trop l'abîmer, le déformer. Et c'est pour ça qu'il est tellement agréable de faire un film comme « L'Amour fou », où on parle entre soi du film comme on parlerait de quelqu'un qui est absent, qu'on aimerait rencontrer. Au bout d'un moment, « La Religieuse », ce n'était plus du tout une adaptation de Diderot : j'avais le sentiment que j'avais tellement assimilé le livre qu'il n'existait plus comme œuvre littéraire ; j'essayais vraiment de retrouver Suzanne Simonin. Il y avait bien un texte qui préexistait, mais comme texte justement, comme une réalité tout à fait indépendante de l'existence d'un auteur nommé Diderot ; et c'était quelque chose qu'il fallait accepter avec ses accidents, sa réalité de texte écrit, contredisant toute idée de fiction (ce qui était lié en même temps au passage de la première à la troisième personne), tout en sachant que ce que je voulais atteindre était aussi en dehors de ce texte, comme c'est aussi bien en dehors du film. Et Anna était le médium pour ça.

Cahiers C'était un point de vue très différent de celui de la mise en scène de la pièce ?

Rivette Oui, je crois que c'est venu juste après la pièce, en contre-coup. Je savais dès le début qu'Anna jouerait le rôle, mais ça a pris encore plus de force avec la pièce, où elle sauvait tout ce spectacle lamentable et bâclé. Je n'avais jamais vu ça au théâtre ; la tentation était d'essayer de refaire la même chose au cinéma, mais ce n'était pas possible ; et nous avons souffert dans le film de ne pas retrouver cette exaltation du théâtre. Mais il fallait que le film soit cette chose hostile et pas agréable, cette machine qui enferme Suzanne.

Cahiers On sent ce parti dans la plastique, le côté métallique de la couleur surtout.

Rivette C'est la seule idée que j'en avais au départ, je savais que je voulais les plus violents contrastes possibles ; et au tirage, on a encore essayé d'accentuer ce côté dur de l'image : on n'y est pas tout à fait arrivé, d'abord parce qu'il aurait fallu des arcs, et parce que l'Eastmancolor, ça reste toujours joli, toujours pastel, il aurait fallu tirer en Technicolor, pour avoir vraiment des noirs ou des bleus très durs.

Cahiers Une chose est présente dans vos trois premiers films, et absente de « L'Amour fou », c'est l'argent.

Rivette J'avais prévu, au début, que la question d'argent se poserait, au moins pour le théâtre, et puis ça nous a emmerdés, on avait envie de planer. Il nous a paru évident que c'était des gens qui étaient plutôt fauchés, encore qu'ils aient la chance de vivre dans un assez grand appartement — mais je crois qu'ils louent ça meublé, on voit nettement qu'ils y campent — ils ont un peu de fric parce qu'il monte des pièces de temps en temps, elle joue de temps en temps. J'avais prévu un type qui venait l'embêter par-ci par-là en lui rappelant qu'il faut commencer à telle date, se dépêcher, etc., et puis l'idée de tourner ces scènes m'embêtait tellement...

Cahiers Parlez-nous de votre travail avec Bulle Ogier ? Son jeu est très différent ici de ce qu'il est dans « Les Idoles », de Marc'O...

Rivette J'ai surtout joué sur son inquiétude ; j'ai plutôt passé mon temps à l'empêcher d'avoir des assurances, des textes trop appris. La plupart du temps, elle a un texte au départ, dans lequel il y a d'ailleurs autant d'idées d'elle que de moi, texte qu'elle a lu un certain nombre de fois, mais pas complètement assimilé. Il y avait donc de grandes différences d'une prise à l'autre.

Cahiers Beaucoup de gens sont très étonnés, après avoir vu le film, d'apprendre que Bulle et Kalfon ne forment pas un couple dans la vie...

Rivette Il me semblait impossible de faire un film sur un couple joué par deux acteurs qui ne se connaissent pas très bien avant ; mais, d'autre part, ça m'aurait énormément gêné de le faire avec deux acteurs qui soient un vrai couple. C'était déjà en partie un psychodrame, où ils ont forcément investi des choses d'eux, et s'ils avaient fait ça ensemble en étant un vrai couple, je me serais senti très responsable et très gêné. J'ai eu la chance qu'ils aient déjà une certaine complicité dans la vie, et un vocabulaire commun...

5 A

Cahiers Croyez-vous que le cinéma soit utile ? qu'un cinéma révolutionnaire puisse exister ?

Rivette Je crois qu'un cinéma révolutionnaire, ça ne peut être qu'un cinéma « différentiel », un cinéma qui remette en question le reste du cinéma. Mais en France, en tout cas, par rapport à une révolution possible, je ne crois pas à un cinéma révolutionnaire au premier degré, qui se contente de prendre la révolution comme sujet.

Un film comme « Terre en transes », qui prend comme sujet la révolution, est aussi vraiment un film révolutionnaire ; c'est toujours idiot de faire des suppositions, mais je ne crois pas que ça puisse exister maintenant en France. Les films qui se contentent de prendre la révolution pour sujet se subordonnent aux idées bourgeoises de contenu, de message, d'expression ; or, la seule façon de faire un cinéma révolutionnaire en France, c'est de faire qu'il échappe à tous les clichés de l'esthétique bourgeoise : à l'idée, par exemple, qu'il y a un auteur du film qui s'exprime. La seule chose qu'on puisse faire en France en ce moment, c'est d'essayer de nier que le cinéma soit une création personnelle. Je crois que « Playtime » est un film révolutionnaire, malgré Tati ; le film a complètement effacé le créateur. Dans les films, ce qui est important, c'est le moment où il n'y a plus d'auteur du film, plus de comédiens, même plus d'histoire, plus de sujet, plus rien que le film lui-même qui parle, et qui dit quelque chose qu'on ne peut pas traduire. Le moment où il devient le discours d'un autre, ou d'autre chose qui ne peut pas être dit parce que, justement, c'est au-delà de l'expression. Et je crois qu'on ne peut y arriver qu'en essayant d'être le plus passif possible aux différents stades, en n'intervenant jamais pour son compte, mais au nom de cette autre chose qui n'a pas de nom.

Cahiers C'est pourtant quelque chose qui arrive très souvent chez Bergman par exemple, alors qu'il est au contraire très actif, qu'il est un véritable démiurge.

Rivette C'est vrai, mais j'ai l'impression pourtant que Bergman est quelqu'un qui écrit des scénarios sans se poser jamais de questions sur le sens de ce qu'il est en train d'écrire ; on a beaucoup parlé des « lieux communs » de « Persona » par exemple ; mais ce qui est important dans « Persona », c'est justement qu'au-delà de tous ces lieux communs qui ont fait partir Bergman, il n'a pas empêché le passage de cette « autre chose », précisément peut-être parce qu'il ne remet pas en question ce qu'il a envie de tourner, qu'il le tourne comme ça. D'une certaine façon, il accepte d'être seulement un intermédiaire : les films de Bergman, c'est tout à fait autre chose que la vision du monde de Bergman, dont tout le monde se fiche. Ce qui parle dans les films de Bergman, ce n'est pas Bergman, c'est le film, et c'est ça qui est révolutionnaire, parce que c'est ça qui me paraît remettre en cause le plus profondément tout ce qui justifie le monde tel qu'il est et tel qu'il nous dégoûte.

Cahiers Est-ce qu'on ne retombe pas là sur la notion d' « auteur » assez fort pour laisser parler le film ?

Rivette Pas forcément ; je crois qu'il y a beaucoup de méthodes. Le « génie » de Bergman est une méthode, mais l'absence de génie peut en être une, aussi efficace. Le fait d'être un collectif, par exemple...

Cahiers Ne croyez-vous pas que c'est un mythe ?

Rivette Non, je ne crois pas. Je sais bien que Bulle et Jean-Pierre, avec un autre metteur en scène cela aurait donné tout autre chose, en dehors de toute question de talent ou quoi que ce soit ; ça n'a rien à voir, c'est un ensemble de réactions presque physiques, biologiques ; ça n'a plus rien à voir avec l'intelligence.

Cahiers Pour Bergman, peut-être faut-il apporter un correctif : le fait qu'il travaille toujours avec sa famille, avec les mêmes gens, qu'il n'écrit pas des scénarios dans l'abstrait en se disant après coup : qui pourrais-je bien prendre ? Sophia Loren n'est pas libre, tiens, je vais prendre Liv Ullmann... C'est aussi le côté Renoir, qui n'écrivait des scénarios que pour des gens déterminés à l'avance. Ça n'est peut-être qu'à ce niveau-là que le collectif peut exister.

Rivette De toute façon, Renoir c'est la personne qui a le mieux compris le cinéma, plus même que Rossellini, plus que Godard, plus que n'importe qui.

---

5 B

Cahiers Et Rouch ?

Rivette Rouch est contenu dans Renoir. Je ne sais pas si Renoir a vu les films de Rouch, mais s'il les voyait, je suis sûr que, d'une part, il trouverait ça « épatant », et que d'autre part, ça ne l'épaterait pas du tout. Rouch, c'est le moteur de tout le cinéma français depuis dix ans, bien que peu de gens le sachent. Jean-Luc est parti de Rouch. D'une certaine façon, Rouch est plus important que Godard dans l'évolution du cinéma français. Godard va dans une direction qui ne vaut que pour lui, qui n'est pas exemplaire, à mon avis. Alors que tous les films de Rouch sont exemplaires, même ceux



Birgitta Juslin dans « Paris nous appartient »

qu'il a loupés, même « Les Veuves de quinze ans ». Jean-Luc n'est pas exemplaire, il est provocant. Il provoque des réactions soit d'imitation, soit de contradition ou de refus, mais il ne peut pas être pris en exemple, au pied de la lettre. Rouch ou Renoir, si.

Cahiers Croyez-vous à la vertu d'éveil d'un cinéma qui prendrait pour thème des éléments directement politiques ?

Rivette De plus en plus, non. Je crois de plus en plus que le rôle du cinéma, c'est d'être complètement démythifiant, démobilisateur, pessimiste. C'est de sortir les gens de leur cocon et de les plonger dans l'horreur.

Cahiers On peut y arriver très bien en prenant pour thème la révolution.

Rivette Oui, mais à condition que la révolution soit un thème comme un autre. Le seul film intéressant sur les événements, le seul vraiment fort que j'aie vu (je ne les ai évidemment pas tous vus), c'est celui sur la rentrée des usines Wonder, tourné par des élèves de l'IDHEC, parce que c'est un film terrifiant, qui fait mal. C'est le seul qui soit un film vraiment révolutionnaire. Peut-être parce que c'est un moment où la réalité se transfigure à un tel point qu'elle se met à condenser toute une situation politique en dix minutes d'intensité dramatique folle. C'est un film fascinant, mais on ne peut pas dire qu'il soit du tout mobilisateur, ou alors par le réflexe d'horreur et de refus qu'il provoque. Vraiment, je crois que le seul rôle du cinéma, c'est de déranger, de contredire les idées toutes faites, toutes les idées toutes faites, et plus encore les schémas mentaux qui préexistent à ces idées : faire que le cinéma ne soit plus confortable. J'aurais de plus en plus tendance à diviser les films en deux : ceux qui sont confortables et ceux qui ne le sont pas ; les premiers sont tous abjects, les autres plus ou moins positifs. Certains films que j'ai vus, sur Flins ou Saint-Nazaire, sont d'un confort désolant ; non seulement ils ne changent rien, mais ils rendent le public qui les voit content de lui ; c'est les meetings de « l'Humanité ».

Cahiers Il est évidemment difficile de croire aux films politiques qui montrent la « réalité » en croyant qu'elle va se dénoncer d'elle-même...

Rivette Je crois que ce qui compte, ce n'est pas le fait que ce soit de la fiction ou de la non-fiction, c'est l'attitude que prend le type au moment même où il filme. Par exemple, la façon dont il accepte ou non le son direct. Et de toute façon, la fiction c'est du direct, parce qu'il y a tout de même le moment où on filme. Et le direct, quatre-vingt-dix fois sur cent, comme les gens savent qu'ils sont filmés, on peut penser qu'ils se mettent à réagir en fonction, ça devient donc presque de la super-fiction. D'autant plus que le metteur en scène a ensuite toute liberté pour utiliser la matière filmée : serrer, garder les longueurs, choisir, ne pas choisir, son truqué ou pas. C'est ce moment-là qui est le vrai moment politique.

Cahiers Vous pensez qu'il y a une position morale du cinéaste par rapport à ce qu'il filme ?

Rivette Il n'y a que ça, sans aucun doute. Par rapport d'une part aux personnes qu'il filme, et d'autre part par rapport au spectateur, par la façon dont il choisit de lui transmettre ce qu'il a filmé.

Mais tous les films sont politiques. Je soutiens en tout cas que « L'Amour fou » est un film profondément politique. Il l'est parce que l'attitude que nous avons eue tous pendant le tournage, et ensuite au montage, correspond à des choix moraux, des idées sur les rapports humains, donc à des options politiques.

Cahiers Qui sont transmises au spectateur ?



Francine Bergé : « La Religieuse ».

Rivette Je l'espère. La volonté de faire qu'une scène dure d'une telle façon et pas d'une autre, je trouve que c'est un choix politique.

Cahiers C'est donc une notion très générale de la politique...

Rivette Mais la politique, c'est ce qu'il y a de plus général. C'est ce qui correspond à l'attitude la plus large qu'on puisse avoir vis-à-vis de l'existence. « La Marseillaise » est un film directement politique, mais pas tellement différent d'un film comme « Toni », qui, lui, est indirectement politique, et même de « Boudu », qui semble ne pas l'être du tout. Or, « Boudu », c'est un film complètement politique : c'est un grand film de gauche. Presque tous les films de Renoir sont plus ou moins directement politiques. Même ceux qui le sont le moins explicitement, comme « Madame Bovary » et « Le Docteur Cordelier ». Je crois que ce qu'il y a de plus important **politiquement,** c'est l'attitude que le cinéaste prend par rapport à tous les critères esthétiques, enfin soi-disant esthétiques, qui régissent l'art en général, l'expression cinématographique entre triples guillemets en particulier. On peut raffiner après à l'intérieur des choix qu'on fait, mais c'est d'abord ça qui compte. Et ce qui comptait avant tout pour nous, dans ce sens, pour Jean-Pierre et pour moi, lui pour « Andromaque », moi pour le film,

c'était le refus de l'idée de spectacle, et au contraire l'idée d'épreuve, sinon imposée, du moins proposée au spectateur — qui n'est plus le spectateur confortable, mais quelqu'un qui participe à un **travail** en commun, un travail long, difficile et responsable comme celui d'un accouchement. Mais c'est un travail qui est perpétuellement à refaire, ce travail de négation du spectacle. Il y a une récupération perpétuelle qui est faite, ou risque d'être faite, du stade précédent, qui est tout de suite repris sous un angle esthétique, ou sous un angle de contemplation : le recul prudent des gens qui ne se laisseront pas attraper deux fois, qui est l'attitude de base de tout public occidental.

5 C

Et c'est justement la peur d'être toujours récupéré qui fait qu'il n'y a pas de limite à ce désir de casser le spectacle. Les films comme ceux de Bergman, comme ceux de Godard, ne sont en fait que superficiellement récupérés par cette sorte de parisianisme qui permet d'intégrer les films en disant : « Ah oui, quand même, le thème de l'absence de Dieu », et des conneries de ce genre. Cette récupération superficielle oblige pourtant le metteur en scène à aller plus loin dans le film suivant, pour essayer une fois pour toutes de montrer qu'il ne s'agit pas de l'absence de Dieu ou de n'importe quoi, mais d'être brusquement confronté avec tout ce qu'on refuse, de gré ou de force.

Cahiers Que pensez-vous, à ce propos, des films de Garrel ?

Rivette A mon avis, ils correspondent exactement à ce qu'on attend aujourd'hui du cinéma. C'est-à-dire que les films soient sinon une épreuve, du moins une expérience, quelque chose qui fait que le spectateur est transformé par le film, qu'il a subi quelque chose de par le film, qu'il n'est plus le même après avoir vu le film. De même que les gens qui ont fait le film ont vraiment investi des choses personnelles gênantes, que le spectateur soit dérangé par la vision du film, que le film le fasse sortir des rails de ses habitudes de pensée : qu'il ne puisse être vu impunément.

Cahiers Mais justement, les gens intelligents qui n'aiment pas Garrel lui reprochent d'avoir une conception de l'art comme un « grand cri » et de faire un cinéma qui n'est pas si loin de celui de Hitchcock, un cinéma de la fascination, un cinéma hypnotique, et qui apparaît finalement très ancien.

Rivette Je me suis beaucoup demandé si l'on pouvait faire un cinéma « distancié », et finalement, je n'y crois pas. Le cinéma est forcément fascination et viol, c'est ainsi qu'il agit sur les gens, c'est quelque chose d'assez trouble, quelque chose qu'on voit dans le noir, où l'on projette la même chose que dans les rêves : c'est là le lieu commun qui est vrai.

Cahiers Et Straub ?

Rivette C'est une autre sorte d'envoûtement, qui n'est pas contredit par la tension intellectuelle qu'il exige, mais lié à celle-ci au contraire — très proche d'ailleurs du travail énorme qu'on fait parfois dans le rêve pour le suivre. Mais l'onirisme, ce n'est pas forcément l'envoûtement, ça peut être beaucoup de dimensions.

Cahiers Ce qui est sûr, c'est qu'on bat en brèche toute une conception du cinéma basée sur la communication, sur la facilité de la communication.

Rivette Et qui est du théâtre ; c'est admirable, mais incompatible avec ce que devient le cinéma, je crois ; littéralement, en tout cas.

Cahiers Il y a pourtant dans le cinéma américain foison d'exemples — Lubitsch, le Chaplin de « Verdoux » — fondés sur le fait qu'on pouvait dire des choses aux gens en ayant l'air de leur dire autre chose.

Rivette C'est peut-être tout ça qui, pour le moment, semble interdit, non pas parce que c'était néfaste et mauvais en soi, mais parce que ça a été récupéré, c'est devenu docile.

Cahiers Disons carrément : « parce que c'était inefficace ».



Giani Esposito dans « Paris nous appartient »

Rivette Ça a vraiment été récupéré, comme Racine est récupéré par la Comédie Française. Et on peut essayer de le reprendre, mais en changeant d'abord la règle du jeu.

Cahiers Est-ce que vous êtes assailli par les références quand vous tournez ?

Rivette Non, vraiment pas ; pas clairement en tout cas. J'essaie de suivre la logique de ce qui se passe, c'est tout.

Cahiers Pourquoi ce titre, « L'Amour fou » ?

Rivette C'est un pur jeu de mots ; c'est sur le principe des sens multiples du mot « fou ». C'est évidemment en hommage à Breton et à tout ce qu'il représente. C'est un beau titre.

Cahiers Et maintenant, qu'est-ce que vous faites ?

Rivette J'aimerais bien pouvoir terminer le montage du film en 16 sur les répétitions : pour avoir un autre film en marge du film. Ce qui peut être amusant, à ce moment, c'est de voir le film, puis de voir le film en 16, et puis de revoir le film après : je crois qu'on a une autre idée de tout ce qui se passe sur « Andromaque », et peut-être aussi du reste. C'est aussi la seule justification du principe d'une « version courte » : proposer au spectateur un autre angle de vision sur la même « réalité » de départ, et voir ce qui se passe, ce que ça modifie, comment les perspectives bougent... (Propos recueillis au magnétophone le 27 juillet 68.)

(1) Œuvre concertante pour zarb et ensemble instrumental écrite par Jean-Claude Eloy à partir des éléments musicaux de « La Religieuse », comportant des structures fixes, des séquences permutables et de véritables cadences du soliste.

L'AMOUR FOU. Film français de Jacques Rivette. **Scénario :** Jacques Rivette et Marilù Parolini. **Image 35 :** Alain Levent. **Image 16 :** Etienne Becker. **Son 35 :** Bernard Aubouy. **Son 16 :** Jean-Claude Laureux. **Premier assistant :** Philippe Fourastié. **Script :** Lydie Mahias. **Montage :** Nicole Lubtchansky. **Musique :** Jean-Claude Eloy. **Interprétation :** Bulle Ogier (Claire), Jean-Pierre Kalfon (Sébastien/Pyrrhus), Josée Destoop (Marta/Hermione), Michèle Moretti (Michèle), Célia (Célia/Andromaque), Françoise Godde (Françoise/Cléone), Maddly Bamy (Maddly/Céphise), Liliane Bordoni (Puck), Yves Beneyton (Yves/Oreste ou Pylade), Dennis Berry (Dennis/Pylade ou Oreste), Michel Delahaye (Michel/Phoenix), André S. Labarthe (réalisateur TV), Didier Léon (Didier), Claude-Eric Richard (Philippe). **Production :** Cocinor-Marceau, Sogexportfilm/Georges de Beauregard. **Distribution :** Cocinor. Durée : 4 h 12 mn.

Le film sans maître

par Sylvie Pierre

Il **existe** plusieurs « Amour fou », autant dire une infinité : 1°) tous ceux que Jacques Rivette aurait pu monter à partir de la pellicule 16 et 35 mm impressionnée à la fin du tournage,
2°) tous ceux que Levent et Becker auraient pu filmer à partir de ce qui s'est passé pendant le tournage,
3°) tous ceux qu'ils auraient pu filmer si autre chose s'était passé pendant le tournage.

S'il est fait référence au surréalisme dans le film de Jacques Rivette, c'est par hasard, parce que le film porte le même nom qu'un livre d'André Breton. Ce qui est beau c'est que ce hasard, qui à ce niveau n'en est plus un, soit en harmonie avec la nature profondément aléatoire du film. Ce que nous aimons, c'est qu'à l'œuvre en ses modes, le hasard ait fait son œuvre dans « l'Amour fou », imposant au film l'arbitraire nécessité de sa durée ; quatre heures et douze minutes (voir « Billet », dans ce numéro). Rigueur bizarre de l'irréfutable, obscurs cheminements du sans réplique.

Ne pas s'y tromper : cela ne va pas de soi. Il n'est question de nulle parturition mystique, mais d'un film où pour une fois, le metteur en scène a tenté de n'être pas dieu. Cet effacement est un grand effort. **D'abord il faut laisser parler** : pour cela, encore faut-il qu'il y ait parole. Parole suscitée, non apprise. En bref il faut se placer là où vraiment ça parle, là où l'autre se manifeste. Pas trop près, la parole en serait altérée. A distance respectueuse, comme disait Ponge. Mais pas trop loin non plus, pas au-delà des limites de l'audible. Surtout il faut parler la même langue que ce qui parle : d'où nécessité d'instaurer différentes techniques, mais aussi ingénuités d'apprivoisements et d'échanges. Ajuster patiemment le naturel d'une familiarité sans artifices.

Alors tout peut surgir, et tout regard est permis. Pas d'impudeur du côté de ce qui s'offre, ni de viol du côté de ce qui prend. Il s'est passé des choses qu'on voit : voilà le film (1).

Et du coup voilà sa longueur justifiée, car il n'est pas concevable que soient arbitrairement concentrées quant à leur durée des choses délibérément **regardées**, lorsqu'elles se produisent dans le temps dilué de la non-fiction — ou plus exactement, d'une fiction qui vise à rendre compte si fidèle des modes de la non-fiction qu'elle finit par jouer le jeu de s'y conformer réellement (Kalfon jouant à monter « Andromaque » **pour de bon)**. La longueur du film c'est son réalisme : il est effectivement long de monter une pièce, et long, quand on s'aime, de rompre. Long parce qu'alors (et toujours), aucun moment et tous sont signifiants, parce que la vie n'est signifiante qu'entière (comme l'avait bien vu Pasolini, voir Cahiers n° 192, « Discours sur le plan-séquence »). Et encore peut-on parler de « signification » ? L'entier justement est dénué de sens, et ne renvoie qu'à « l'avoir existé » de toutes ses parties.

On peut évidemment se demander pourquoi Rivette n'a pas poussé l' « Imitation of life » jusqu'à l'abstention du montage. Le film serait alors la totalité de ses rushes (voir entretien). Mais il semble que le montage — finalement seul moment de rupture entre vie et film, puisque passage d'une matière vivante enregistrée à un objet filmique — n'ait justement tenu compte que du phénomène de déperdition progressive de vie inhérent à l'enregistrement intégral pur et simple.

La totalité des rushes n'est vivante qu'aux yeux des personnes présentes au tournage. Et sa vie même s'étiolerait, n'était-elle maintenue par l'horizon du montage à venir, toujours présent à ses yeux.

Monter est peut-être ici un moyen d'opérer la seule conservation vivante de la vie ; un processus de sélection amoureuse analogue à celui de la mémoire.

Dans ces conditions, le sujet, l'idée de départ du scénario, n'est plus que le fantôme d'une intervention décisive. C'est simplement le fomenteur de cinéma. Presque un inutile, s'il n'eût fallu sa chaleur pour que les choses arrivent **toutes seules.** Ce qu'il apporte est résidu thématique (théâtre, suicide, folie), fantasmatique (complot, persécution), culturel (l'obsession musicale moderne des combinaisons et aléas), enfin dominé, enfin relégué au rang d'un obsessionnel irréductible aux contenus sans importance, mais dont le rôle vital est de mettre en œuvre des structures d'incitation.

Mais il faut dire aussi que cet apport dynamique initial de l'auteur de films est obligé. C'est l'autre face de l'effacement : se laisser parler. Laisser parler de soi tout ce qu'il est impossible de taire. Autrement dit : reconnaître l'exacte inclinaison de sa pente, et sans fard s'y laisser aller. Trouver le motif de son ressassement. Ce que Rivette appelle la « facilité » n'est pas autre chose.

Il ne s'agit pas du rituel bourgeois de l'expression — ultime résidu d'une théorie de la grâce, qui croit à une transcendance possible du verbe personnel — mais au contraire, d'un retournement utilitaire des limites individuelles de la profération : se servir de ses répugnances ou de ses désirs, voire de ses caprices comme de simples moyens de donner au dire des constantes, comme garanties de sa cohérence, preuves de validité. Là encore, on retrouve par hasard le surréalisme, mais sans la naïveté qui tient pour plus sacré l'infraconscient que le conscient, et qui par là accorde à cette parole qu'on laisse dire pour soi le respect dû à un dieu. Sans tentative de remontée archéologique vers une zone de parole plus proche des motivations fondamentales, plus péremptoire. Sans trépied, moins terroriste, meilleur enfant : au ras des choses motivées, des choses aimées : les acteurs qu'on a choisis et qu'on laisse libres, le théâtre qui vit sa vie dans le cinéma, la musique d'un ami, le chat. Si donc « L'Amour fou » est un film moderne, ce n'est pas que s'y trouvent des éléments modernes. Avec le temps l'échange hitchcocko-rossénien des folies entre Claire et Sébastien prendra son coup de masse, le cinéma dans le cinéma, et même le 16 dans le 35, son coup de nasse, la destruction du décor son coup de tasse, comme on dit dans le film.

Ce qui est moderne c'est qu'un choix volontairement ingénu, délibérément le plus spontané possible du « quoi mettre dans le film » interdise d'emblée comme sans intérêt toute psychanalyse ou quelconque lecture interprétative.

L'important est que dans l'épaisseur obscure de leur arbitraire couleur, de leur mystérieux fonctionnement, matériaux, opérateurs, toutes les choses qui se trouvent dans le film l'édifient.

A ce niveau on trouve la paresse. Pas une paresse à la Renoir, naïve, native, et roublardement, génialement payante : paresse d'exploitant madré qui sait quelle terre choisir pour qu'elle travaille pour lui (voir, justement dans l'émission de télévision de Rivette pour « Cinéastes de notre temps », les rapports presque gênants de Renoir et Michel Simon) — mais quel travail fait-il pour elle, que de mettre, à son profit, ses richesses en valeur ?

Mais une paresse acquise contre nature, en toute conscience, et qui pousse le respect et la reconnaissance à l'égard de qui travaille pour lui jusqu'à oublier qu'il l'utilise, qu'en le choisissant, même tel qu'il est, déjà il le manipule. A l'inverse de celle de Renoir, la paresse de Rivette est un calcul, mais son effet une innocence, justement celle d'un amour fou. — Sylvie PIERRE.

(1) Identique politique de précaution chez Kalfon vis-à-vis du texte de Racine. Il empêche le vers d'intervenir contre le sens, au niveau même de la diction. Celle qu'il impose à ses acteurs s'appuie sur des unités d'idées dans la phrase, non sur celle, artificielle, de l'alexandrin. Cassé, celui-ci devient simple sous-jacence mélodique et son autorité musicale s'en trouve décuplée.



JEAN-PIERRE KALFON DANS « L'AMOUR FOU ».



JEAN-DANIEL POLLET PENDANT LE TOURNAGE DE « TU IMAGINES ROBINSON ».

La Terre intérieure

entretien avec Jean-Daniel Pollet et Jean Thibaudeau

Marginal par rapport au système de distribution actuel, Jean-Daniel l'est aussi en regard de ceux qui furent — auxquels jamais on ne l'assimila vraiment — les cinéastes de la « nouvelle vague ». Ses films n'ont même pas bénéficié (à l'exception de la mythique « Ligne de mire ») du prestige secret des œuvres maudites, non plus que de l'ambigu succès des festivals « audacieux ». « Tu imagines Robinson » (qui semble promis à une sortie plus « normale »), réalise le lieu de conjonction de deux tendances qu'on décelait jusqu'ici dans les films de Pollet. La question posée : comment, dans un univers de matière et d'objets, introduire un personnage, sans retomber dans le cinéma psychologique, humaniste, dans le piège de l'intériorité ? Le romancier Jean Thibaudeau, qui écrivit le commentaire du film, répond, avec Pollet, à nos questions.

Cahiers Pourquoi, après « Méditerranée » et « Le Horla », « Tu imagines Robinson » ?

Jean-Daniel Pollet En choisissant « l'histoire » la plus simple, extérieurement, la plus connue, je ne risquais pas trop d'être entrainé par elle et je pouvais m'intéresser dès le départ non pas au scénario, mais directement à « l'écriture » du film à faire.

Cahiers Robinson est une histoire qui vous parle, à vous, particulièrement, ou en tant que fonds « culturel » commun ?

Pollet Comme tous les grands mythes, parce que « l'histoire » qui est la base du mythe a été dépassée pour atteindre quelque chose d'universel, que le temps n'altère pas. Finalement les grands mythes se sont détachés du temps et de l'espace où ils sont nés. Ils sont, si vous voulez, à tout moment disponibles pour une nouvelle incarnation. Et leur contenu étant plus ou moins connu de tous, les spectateurs sont mis dans la condition de s'intéresser avant tout à « l'écriture » des images et non à « l'histoire » puisque, en gros, ils la connaissent. Je n'avais pas relu « Robinson » depuis quinze ans, donc je ne savais même plus exactement quel était le contenu réel du livre. En revanche j'avais lu « Robinson, ou les limbes du Pacifique », de Tournier, une version moderne de Robinson, dont on m'avait dit beaucoup de bien, et avant de le lire, je pensais qu'il était peut-être possible de faire une adaptation du roman. Puis je me suis aperçu que c'était beaucoup trop intériorisé pour faire un film non psychologique. Je voyais le personnage d'une façon beaucoup plus extérieure, comme un élément du paysage.

Cahiers Vous vouliez, au début, qu'il n'y ait dans le film que des monologues dits par Robinson ?

Pollet Cela a été le grand danger du film. Au moment où j'ai commencé le montage, et déjà au niveau du tournage, le film était, si vous voulez, plus « réaliste ». Les raisons pour lesquelles Robinson atterrissait sur son île étaient tout à fait précises. C'était un peintre qui se promenait à travers la Grèce, participait à une fête, se saoûlait, montait dans une barque, la barque se détachait accidentellement, partait à la dérive pendant cinq jours, avant de s'échouer sur une île. Puis, je me suis aperçu, après avoir tourné deux semaines, que le film serait sans doute assez abstrait, assez proche du mythe, pour pouvoir se passer de ce prologue réaliste. Et je risquais de sortir du mythe en particularisant le naufrage initial, et le naufragé. Mais ce tournage, dont il ne reste pratiquement rien dans le film, n'a pas été inutile. Il m'a préparé aux difficultés particulières du tournage sur l'île. Et Tobias Engel, l'acteur, n'a commencé à être bien que lorsqu'il s'est trouvé dans la situation de dérive, parce que c'était une situation violente. Il s'est réellement privé de manger et de boire pendant presque quatre jours. C'est à ce moment qu'il a oublié, et pour toute la durée du tournage, qu'il était un acteur en train de jouer un rôle. A ce moment le film a vraiment démarré, pour lui comme pour moi. J'ai décidé de supprimer tout ce qui avait été tourné avant. Ensuite, le personnage féminin n'apparaissant dans le scénario qu'avant et après l'île, j'ai pensé qu'il fallait le réintroduire dans l'île dans un sens, disons, onirique. En ce qui concerne le texte, je me suis aperçu au montage qu'il y avait dans les monologues trop d'éléments réalistes, psychologiques, etc. Le personnage était particularisé alors que j'avais essayé à tout prix de l'éviter pendant le tournage. Je me suis trouvé avec un texte qui correspondait au projet initial, mais qui devenait caduc pour ce que le film était devenu. Il fallait qu'un nouveau texte vienne pour ainsi dire contester le texte existant.

Cahiers Vous avez donc montré à Jean Thibaudeau un montage où il y avait plus de monologues que dans la version définitive ?

Pollet Oui, et il a eu une réaction très vive contre le film au moment où il l'a vu. On a commencé par couper dans ce monologue et choisir les passages qui seraient couverts par une voix off. Le monologue a donc été soit raccourci, soit couvert.

Cahiers Dans ce monologue à ancrage réaliste il y a pourtant des éléments déjà complètement fantasmatiques, notamment ceux qui font allusion à une guerre, dont Robinson serait le seul survivant...

Pollet Oui, et c'est ça que j'ai gardé.

Cahiers Au moment où Remo Forlani écrivait ces allusions à la possibilité d'un cataclysme, jouait-il sur l'ambiguïté fantasmatique, ou bien était-ce pour lui complètement réaliste ?

Pollet Je ne crois pas que Forlani ait écrit suivant tel ou tel principe, mais en allant d'un côté ou de l'autre suivant son humeur, suivant ce qui l'obsède le jour où il écrit telle ou telle scène. Mais je crois qu'il a souvent pensé à ce qui se passe pendant une longue insomnie, génératrice d'angoisses diverses.

Cahiers Donc, tout ce qui persiste du monologue, c'est ce qui était « improbable ».

Pollet Oui. Il reste cependant certains passages de ce monologue qui ont une trop grande précision dans leur propos, en particulier celui où Robinson parle de Joyce, Borges, Monteverdi...

Cahiers Effectivement il est gênant, non seulement par l'ancrage réaliste qu'il introduit, mais parce qu'il donne l'impression d'être une sorte de clé du film, d'incidente explicative...

Pollet Mais je ne pouvais pas couper le plan, qui était trop long. A ce moment là je n'avais plus les moyens de faire un nouveau doublage de la scène en faisant dire autre chose au personnage.

Cahiers Vous n'avez jamais pensé à supprimer complètement le monologue ?

Pollet Jamais. Je crois que la parole synchrone est un élément indispensable au film. Pour tenir une heure et demie avec un seul personnage, il y avait un problème tout à fait extérieur.

de variété : dans les rythmes de montage, dans les couleurs, dans les saisons, et en particulier dans les textes. Je crois que la variété entre les textes synchrones et les textes off était nécessaire.

Cahiers A ce moment, vous vous êtes adressé à Jean Thibaudeau ?

Jean Thibaudeau Cela me convient beaucoup mieux d'écrire **sur** un film que d'écrire un scénario ou des dialogues **pour** un film, ou seulement d'avoir comme on dit « une idée de film ». Le travail du scénariste ou du dialoguiste est une spécialité de la vieille littérature. Mon travail consiste à regarder un film, à écrire un texte qui regarde le film. A la limite, tout film est bon pour ce genre d'exercice. C'est ainsi qu'ayant eu à écrire, en toute liberté, un long métrage pour la B.B.C. (je viens de le terminer, je ne sais pas encore s'il sera réalisé), je suis parti, à défaut d'images réellement existantes en cinémathèque, d'images imaginées selon ce qu'on peut voir le plus couramment à la télévision. En l'occurrence, ce qui pourrait être le matériel d'un reportage sur les courses de chevaux. Et, pour beaucoup, mon travail a été de me refuser à mesure qu'elles me venaient à l'esprit, toutes les idées, toutes les images, les associations, propres à construire un scénario et des personnages. Le risque était de tomber dans un pastiche, notamment du burlesque américain, ou dans le poétique, ou dans le documentaire. Finalement, il reste un nombre restreint d'images, organisées par séries, et en regard un nombre également restreint de textes organisés semblablement. Le travail est aussi précis que possible, non seulement les contenus des images et le texte, mais encore les mouvements de caméra, le son, tous les détails jouissent de droits égaux, au niveau de la « syntaxe » comme à celui du « lexique », de telle sorte que l'image, le texte, le son en général, sont immédiatement lisibles comme suites, répétitions, variations ou exceptions. Le film est en douze chapitres, qui se succèdent si l'on veut « en abime ». La figure générale serait une ellipse horizontale parcourue douze fois, avec chaque fois des variantes dans le tracé et des erreurs de parcours ou des tangentes, le dernier « tour » n'étant pas bouclé. Aucun texte n'est synchrone. Les textes (ou les images) déterminent les « personnages », et non le contraire. Ces « personnages » vont du passant anonyme qu'on filmerait sans qu'il le sache, à un visage et un corps qui pourraient être d'une « héroïne » parfaitement constituée, en passant par la speakerine de télé, le reporter, le personnage costumé et en pleine « action » extrait d'une pellicule de film de fiction, etc. Chacun est donc référé à une convention bien établie du spectacle télévisé, en même temps qu'il en est détaché. Le dialogue, refusé aux « personnages » comme tels, se noue **au total**. D'une part, le spectateur est fortement invité à déchiffrer (que le message soit intéressant ou non au bout du déchiffrage) ce qui passe sur l'écran, où tout est caractère, signe ; d'autre part, la télévision se critique elle-même cependant que, contredisant cette critique qui l'empêche, se joue, en arrière-fond, une fiction indéterminée quant au signifié, surdéterminée quant au signifiant.

Je résume ici cet essai, qui a peut-être le tort de rester un pur objet expérimental de recherche théorique, pour bien marquer que mon refus d'**adhérer** aux images (en tant qu'écrivain) me conduit précisément à travailler sur elles, selon leur manière d'exister (ou de ne pas exister, ce qui est plus concevable à la télévision qu'au cinéma).

Avant « Robinson », j'avais un peu fait le scénariste pour Jean-Daniel, sans écrit (ensemble de mots et silences) à la seconde près, préparé à la table de montage. La musique (la musique de Duhamel pour « Pierrot le Fou », en continuité) permettait au texte de tenir ses silences dans l'articulation syntaxique.

Dans le second cas — un reportage non-documentaire sur des mariages dans une auberge de la banlieue parisienne (quinze minutes) — il y avait une sorte de « monologue intérieur » de la mariée, à partir des dernières paroles de Molly dans l' « Ulysse » de Joyce (« et oui j'ai dit oui je veux bien Oui »), cette paraphrase, ce monologue faisant paraître les images comme une dilatation du temps de parole, sans qu'il y ait illustration de la parole par l'image ou vice-versa. Là encore, la part descriptive du texte (description très légère ou plus simplement adéquation du texte à l'image), cette part descriptive (accentuée et à la fois « sur-



Le temple de Bassae dans « Méditerranée » de Jean-Daniel Pollet.

irréalisée » en second plan par les phrases pseudo-ethnologiques d'un « commentateur », du genre « Et maintenant, la danse-des-hommes-dos-à-dos ») soumettait la durée imaginaire (naturaliste) des images à la durée réelle de la projection.

que cela aboutisse. Mais je voudrais encore parler de deux courts métrages, que je me suis refusé de préparer, de prévoir d'aucune manière avec Jean-Daniel, et sur lesquels j'ai travaillé une fois qu'ils furent complètement achevés (image, son, musique).

Dans le premier cas — divers portraits de femmes tirés du musée imaginaire, de l'Antiquité au XXe siècle, sans aucun souci didactique, avec des retours, des séries, le tout encadré par une figure des Cyclades, et soumis à divers mouvements de caméra (sept minutes) — mon texte était fait d'une phrase unique, descriptive-vocative, adressée à ces images par une voix masculine, de telle sorte que se constituait un discours du désir, prononcé à la deuxième personne du singulier, et au présent, mais avec une distance marquée, du texte masculin du désir à la suite des images offertes, de manière que ce texte ne soit pas réductible à une conscience, à un personnage. C'était

Ces deux exemples, pour ce qui est du rapport images/texte, sont simples : film proprement muet, qui ne demande **a priori** aucune synchronisation plutôt qu'une autre, ou bien film **a priori** synchrone, où le son ne se pose pas sur l'image comme un signifié sur un signifiant, étant enregistré en même temps et au même titre que l'image.

Le scrupule d'Antonin Artaud (il écrivait en 1929 : « Faire un film parlant à l'heure qu'il est ou jamais me paraîtrait une mauvaise action »), que je subis entièrement, ne jouait pas le moins du monde. Tandis que « Robinson » est un film parlant, et il fallait partir de là.

Ce que j'ai vu d'abord, c'est donc un film en noir et blanc, bavard de bout

en bout. Un film de fiction. Dès qu'il y a fiction explicite (car il y a toujours fiction), l'idéologie (il y a toujours idéologie) devient manifeste. Ce Robinson-là relevait manifestement de l'idéologie bourgeoise réactionnaire qui nous « domine », et qui « domine » tout particulièrement le cinéma. Je ne pouvais donc pas collaborer au film sans prendre mes distances critiques. Mieux, ces distances devaient constituer le texte-off dans la mesure même où le synchrone ne se taisait pas... Pollet disait tout à l'heure qu'il avait choisi le thème de Robinson parce qu'il simplifiait les problèmes de budget (mais les solutions à ces sortes de problèmes sont toujours signifiantes, ainsi la pénurie de pellicule dans les années vingt a conduit les meilleurs des cinéastes soviétiques de l'époque au « montage créateur », tandis que l'économie de la « Nouvelle Vague » française a eu pour produits des équivalents des petits livres de Françoise Sagan — avec ces exceptions que sont ou ont été Godard, Rivette, Rozier et quelques autres) ; surtout, un tel projet rencontrait une approbation générale : l'histoire de Robinson est sympathique aux comptes en banque. Et c'est en conformité avec cette approbation de départ que le scénario a été écrit, en toute spontanéité. J'avais à faire le chemin inverse : j'ai lu le roman de Defoe ensuite je suis allé voir chez Rousseau (« Ce roman... sera tout à la fois l'amusement et l'instruction d'Emile... Je veux que la tête lui en tourne »), puis chez Engels (« Robinson a seulement asservi Vendredi pour que Vendredi travaille au profit de Robinson. Et comment Robinson peut-il tirer profit pour lui-même du travail de Vendredi ? Uniquement du fait que Vendredi produit par son travail plus de moyens de subsistance que Robinson n'est forcé de lui en donner pour qu'il reste capable de travailler. »)

Tout cela était très excitant.

Au XVIIIe, pour Rousseau, Robinson est donc le modèle par excellence, et son récit la seule lecture qui ne soit pas coupable. Pourquoi ? Cette histoire — ce mythe — est une initiation à la morale capitaliste. Je résume : Crusoé rompt avec l'autorité paternelle, et cette rupture, qui ne peut être consommée, qui sera pédagogique et non pas transgressive, cette rupture le condamne à l'errance semée d'épreuves, au bout de quoi le rachat. La première de ces épreuves, « naturelle », est donc de la main de Dieu le Père, meneur de tout le jeu : une tempête. Après quoi chacune, sans exception, figure la société de classe, l'exploitation de l'homme par l'homme, et cette figuration est exemplaire : l'esclavage à proprement parler, et le colonialisme. Pour commencer, Crusoé lui-même est fait esclave, quand il va commercer vers l'Afrique, par des Arabes. Il s'enfuit en compagnie d'un autre esclave, non-européen. Il frôle les « sauvages » africains. Il arrive à une terre colonisée (Amérique du Sud), là il vend son compagnon. Le capital ainsi obtenu (qui s'ajoute à celui gagné dans les premiers commerces) lui permet de devenir planteur. Puis, pour accélérer l'accroissement de son propre capital, et en plus ceux de ses collègues, il va retourner en Afrique acheter de ces nègres que déjà il fait travailler en Amérique. Intervient la seconde tempête, dont il réchappe seul, grâce à Dieu. Sur l'île apparemment déserte, mais dont il apprendra qu'elle est frôlée par des « sauvages » caraïbes, il va, à partir du capital représenté par les « marchandises » sauvées du naufrage, devenir chasseur, cultivateur, éleveur, fabricant d'outils et de propriétés : parvenant enfin à une économie où le travail de Vendredi, « bon sauvage » tiré par lui de la « sauvagerie » où on allait le manger (le gaspiller !), sera à proprement parler « productif ». Après quoi le retour dans le monde civilisé et la fin du roman sont possibles.

Chez Defoe, tout se passe déjà avec des larmes, des remords, des prières, des bons sentiments. Rousseau, lui, expurge tout le « fatras » romanesque qui amène Crusoé dans son île, et qui l'en sort. Même, Rousseau déplore l'arrivée de Vendredi, qui va commencer de défaire la « félicité » de son héros... Le film est au bout, ou du moins je ne pense pas qu'on puisse aller beaucoup plus loin en ce sens, de cette honte idéologique de soi-même qui distingue si curieusement et de plus en plus la bourgeoisie des classes dominantes qui l'ont précédée. Cette honte est déjà en germe dans la religiosité du roman, comme si Dieu, pourtant nécessaire à l'idéologie bourgeoise, s'y trouvait finalement comme le ver dans le fruit. Le film supprime donc (au moment du scénario, puis à celui du tournage et du montage) comme le souhaite Rousseau, Vendredi et le « fatras ». Mais il ne s'arrête pas là. De Defoe à Rousseau, on passait de l'initiatique au pédagogique, avec Pollet on arrive à l'apocalyptique. Tout ce qui, dans le roman, introduisait aux réalités de la société de classes est refoulé, le Robinson du film ne verse pas de sang, il pêche il ne chasse pas, mais encore il ne cultive pas, il n'élève pas : il évite soigneusement d'en faire plus qu'il n'a besoin, car immédiatement Vendredi, l'esclave apparaitrait. Et, venant sur l'île depuis la fin du monde, il ne peut en sortir qu'en direction de la fin du monde, il n'a donc rien à apprendre.

Ce refoulement s'exerce à la fois contre les signifiés socio-économiques du roman, et, puisque le film est situé « aujourd'hui », contre la situation politique actuelle (Jean-Daniel a essayé en vain d'introduire dans son film une protestation contre le nouveau pouvoir grec, son film n'en voulait pas).

Comme nous l'enseigne Freud, ce qui est refoulé reparait dans les rêves : et là encore, la chose s'est faite « pratiquement », le « fatras » de l'introduction est revenu dans les séquences oniriques. Ces séquences montrent une femme (une grecque, une indigène, tandis que le héros vient du monde où on lit Joyce, où on boit du scotch), une femme toujours inaccessible. Je crois qu'ici Marx englobe Freud, que l'impuissance est d'abord et finalement l'impuissance à toucher l'Histoire.

Et à propos des rêves, une dernière remarque. Chez Defoe, deux rêves révélateurs. Le premier, où apparaît à Crusoë le Dieu vengeur qui fait savoir sa colère et le châtiment. Le second, où Crusoé a la prémonition exacte du sauvetage, de la capture de Vendredi, annonciatrice en effet de sa propre libération. Il est dit d'autre part que Crusoë ne pouvait être libidineux, ne possédant pas d'images à cet effet, et enfin dans le roman la mère n'est qu'un intercesseur timide et inefficace, une figure épisodique entre le Père et le fils. Dans le film, le Père — Dieu — est complètement invisible, et on ne l'attend même pas ; le héros n'est pas moins chaste que dans le roman, mais la femme (femme de **l'autre** race, de **l'autre** classe) a remplacé Vendredi ; et tout est placé sous le signe de la Mère : ce n'est plus au début la malédiction paternelle, au milieu le travail, à la fin le retour ; c'est pour commencer la dérive dans la **barque** en état d'ivresse, pour continuer la **source** (d'ailleurs vestige de l'Antiquité méditerranéenne), pour finir la **nage** dans la mer et la nuit après soigneuse préparation... On comprend alors que la femme des « rêves » n'ait pas plus de consistance, quand le héros la retrouve, ou ne la retrouve pas, au sortir de son bain prolongé...

... Cela dit, mon travail ne pouvait pas consister en une « critique » du film, puisque mon texte était destiné à **accompagner** le film, aller avec lui, et d'ailleurs je ne me suis à aucun moment rédigé ni seulement formulé à froid en esprit le petit examen ci-dessus, j'ai tout de suite travaillé à greffer au plus près, sur le film, une fiction critique, selon ce que les images et le synchrone suggéraient ou supportaient, tels qu'ils étaient enregistrés et montés. D'où le jeu que j'ai joué, d'être à la fois pour et contre le film, en désaccord et en complicité. Le texte-off est comme un second monologue, se dédoublant du synchrone, et, dans cette opération jamais définitive, achevée, de dédoublement, l'emploi de toutes les personnes grammaticales devient possible et comme inévitable, apte à tous les usages. Il y a le « je » subjectif qui doublerait exactement le « je » du synchrone s'il n'avait à se donner pour un « je », le « tu » que le « je » s'adresse à lui-même, le « tu » que le spectateur adresserait au personnage, où lui-même, spectateur, projette en « je », le « tu » que le responsable du texte adresse au spectateur, directe-

ment ou par l'entremise du personnage, il y a « je » devenu « il », il y a « ils » les autres — fantasmes grecs, « ils » qui ne sont pas dans la salle aussi bien, etc. D'un autre point de vue, le texte-off souligne soit tel plan soit tel enchaînement, mais aussi la progression du film, du début, l'entrée, à la fin, la sortie. Et enfin, profitant des circonstances, il critique le film, et même par endroits il dit sa théorie du cinéma.

Pour l'aspect de critique, il fallait du tact, il fallait composer avec la vraisemblance qui était au principe du scénario et du jeu de l'acteur. Mais en plus, il y a eu une « censure » de la production : dans une première version, les références à Marx et à Freud étaient, sinon directement explicitées, du moins très claires. La version définitive a dû refouler ces références, d'où une « poétisation » accentuée... A vrai dire, depuis ma première vision du film jusqu'au montage dernier, j'ai été enchanté d'expérimenter vraiment, sensiblement, la valeur du marxisme et de la psychanalyse tels du moins que je peux les saisir dans mon travail.

Pollet Tu parles d'une censure au niveau de la production, mais c'est une censure que j'ai faite moi-même en grande partie, parce que si j'étais tout à fait pour le sens que tu voulais donner à ton texte, il ne fallait cependant pas que ce texte, qui devait jouer un rôle de balancier, prenne, je ne voudrais pas dire une importance trop grande, mais au niveau idéologique, des positions à ce point formulées que les multiples facettes du film disparaissent derrière une idéologie qui aurait donné une signification unique du film. Je crois que profondément, la signification de la première version du texte s'est maintenue dans la seconde, mais plus cachée ; mais comme tout est caché dans ce film, je crois qu'il fallait que le texte aussi joue le jeu de l'allusion. Ce n'était pas une censure qui s'appliquait aux idées, mais à la manière de les exprimer.

Thibaudeau Jean-Daniel était un peu étonné de mon insistance à poser le problème idéologique, parce qu'un tel problème ne me gêne apparemment pas dans mes romans. Mais ce qui m'y forçait, c'était le monologue de Forlani, avec l'allusion à la bombe atomique, et des phrases comme : « les bombes, c'est comme les nuages... », et la présentation du personnage comme représentant de l'intelligentsia occidentale.

Cahiers Quelle était la distance de Forlani par rapport au monologue de son personnage, précisément ?

Pollet Il a écrit ce texte en quatre après-midi, devant moi. Pour des raisons de production, il me fallait un scénario une semaine plus tard. J'avais dit que le scénario existait pour encourager des gens, alors que ce n'était pas vrai. Cela correspondait tout à fait aux méthodes de travail de Forlani, puisque je savais que même si on avait trois mois, il écrirait dans les quatre derniers jours ; il ne s'est donc pas forcé à écrire vite. Il a écrit de la même façon les dialogues du film que je vais faire maintenant. Il travaille à une vitesse extraordinaire. Mais c'est lui qui pourrait répondre précisément à votre question.

Thibaudeau Ce qui est étonnant dans le travail de Forlani sur « Robinson », c'est à quel point c'est un test ; c'est une projection complète sur le personnage, et tous les fantasmes ne sont pas tellement des fantasmes individuels que des fantasmes de classe.

Pollet Dans la mesure où le personnage, dans sa solitude, ne peut échapper à ses fantasmes, ceux-ci prolifèrent et se dramatisent, et la désagrégation de la personnalité est fatale, quels que soient ces fantasmes et quelle que soit, disons, leur qualité.

Thibaudeau Non, la désagrégation n'est pas fatale ; la preuve, c'est « Robinson Crusoé » de Defoe, où on assiste au contraire à la construction d'un personnage.

Pollet Oui, mais il faut tenir compte de la faiblesse immense de l'homme d'aujourd'hui face à la solitude, qui n'est pas celle de l'homme du XVIIIe siècle ; je crois que c'est une chose absolument générale aujourd'hui, et quelles que soient les catégories sociales.

Thibaudeau Je n'en suis pas sûr ; à mon avis, l'absence de vision historique, ou la vision apocalyptique de l'Histoire, l'idée de la solitude, l'idée de l'absence de Dieu, et aussi le recours névrotique à l'image maternelle, caractérisent précisément l'idéologie bourgeoise.

Pollet Tout ce que Jean dit là, il me l'a dit au moment où il m'a dit qu'il ne voulait pas écrire le texte. Et nous ne sommes toujours pas d'accord.

Thibaudeau Jean-Daniel a commencé par encaisser les coups, alors je me suis engagé, et la bagarre entre nous a eu lieu pendant le travail.

Cahiers Pourquoi, Pollet, voyez-vous « Robinson » sans Vendredi ?

Pollet L'introduction de rapports humains auraient fait dévier le sens même du film. En tout cas je le pensais. De même je ne pouvais pas imaginer, même dans les séquences oniriques, qu'il y ait un contact du personnage avec la femme rêvée, c'est-à-dire que je voulais vraiment que le personnage se réduise presque à un objet. Et ses modifications sont vues du dehors, comme on voit le changement constant des couleurs de la mer, qui l'entoure. Une des qualités que je reconnais au film, qui va d'ailleurs dans le sens de « l'idéologie » introduite par Thibaudeau, et qui sous-tend un peu toutes les images, c'est d'être extrêmement matérialiste, dans le montage, dans la manière de filmer, d'utiliser les objets... Et la **forme** du texte de Thibaudeau allait donc assez naturellement dans le sens de la **forme** même du film. Nous avons je crois des correspondances très fortes sur la manière d'aborder les choses. Je crois que sur la manière — si tant est qu'on puisse séparer les choses — de faire un film, je suis détaché des influences culturelles cinématographiques de toute sorte ; je crois que j'arrive, dans une certaine mesure, à travailler sans références. En tout cas pour un film comme « Robinson ».

Thibaudeau Je voulais en arriver à ce que vient de dire Jean-Daniel, mais auparavant, je répète que le refus de Vendredi, moi, ne me gêne absolument pas, parce qu'il est absolument cohérent ; le refus de Vendredi, c'est le refus, constant chez la bourgeoisie, de reconnaître la réalité — l'antagonisme — des classes sociales. L'inconsistance idéologique au niveau conscient — et non pas au niveau inconscient — de ce film, c'est la même que celle des pseudo-révolutionnaires du mois de mai.

Si j'ai travaillé avec Jean-Daniel, ce n'est pas parce qu'il faut récupérer la culture bourgeoise à des fins progressistes — ce qui est sûr — et que toute occasion est bonne ; c'est parce que le cinéma que fait Jean-Daniel est en effet à mon avis un cinéma matérialiste, en opposition radicale avec le cinéma tel qu'il est le plus souvent. Jean-Daniel peut parfaitement bien réussir un film qui ne se compromette pas avec le cinéma commercial ; par exemple, à mon avis, « Méditerranée » est un film parfaitement réussi, et dont la valeur absolue d'opposition radicale au système apparaitra de plus en plus. Mais il a des difficultés lorsqu'il veut intégrer sa pratique propre à la machine commerciale ; il n'y est pas du tout habile — et c'est sa qualité à mon avis. Je veux dire qu'il y a un certain nombre de metteurs en scène aujourd'hui qui brouillent les cartes, qui brouillent la chronologie de leurs histoires, qui mélangent les ingrédients traditionnels du récit d'une façon surprenante, et qui donnent à la tradition littéraire une gratification culturelle par le cinéma ; c'est exactement le travail d'Alain Resnais, si on veut être injuste et rapide. Au contraire, lorsque Jean-Daniel essaie de faire un film « commercial » il n'essaie pas de faire de la culture, il est au contraire très simple, et ce qu'il montre, c'est le vide, l'inexistence, du cinéma traditionnel. J'ai l'impression qu'il arrive en somme spontanément, et comme malgré lui, à ce que Godard a fait consciemment avec « Le Mépris ». « Le Mépris », qui est un grand film vide ; qui aurait dû être un film plein, et qui est un film vide.

Cahiers Voulez-vous dire qu'il manifeste le vide de tout le cinéma contemporain ?

Thibaudeau C'est le sujet même du film.

Cahiers Dans la mesure où c'est le sujet du film, est-ce que le film n'est

pas autre chose que ce vide, puisqu'il est le vide dont il témoigne ?

Thibaudeau J'imagine que dans l'idée des producteurs, Moravia et Brigitte Bardot devaient faire quelque chose de très très « plein » ; alors que Godard l'a complètement vidé de sens ; c'est passionnant d'un point de vue théorique. Et Homère là-dedans, c'est assez magnifique.

Pollet Il faut je crois essayer de puiser « la nouveauté » dans l'inconscient, qui fonctionne au fond toujours d'une manière assez libre par rapport à ce qui a été acquis, qui s'est accumulé en partie malgré soi. Il faut aller chercher la liberté très loin au fond de soi. Il arrive quelquefois qu'on s'approche de ce point où on a l'impression qu'on serait vraiment libre, et alors on s'étonne soi-même de ce qui arrive. Cela a été le cas pour « Méditerranée ». Et c'est seulement pendant que le film se fait que l'on découvre peu à peu disons les lois qui lui permettent de se faire, comme de lui-même, ne jouant soi-même disons que le rôle de médium. Mais on passe très vite à un niveau conscient quand on s'aperçoit que certaines de ces lois, peu à peu découvertes, permettent d'obtenir certains effets. Donc, une fois ces lois trouvées à partir de révélations de type inconscient, on ne progresse plus que par de nouvelles découvertes inconscientes, qui remettent en question ces premières lois. Ce que j'attends toujours — et c'est pourquoi j'aime travailler la nuit, dans un état de demi-veille — c'est cette libération par rapport aux états de veille conscients telle que les choses s'imbriquent d'une manière inattendue, se présentent d'elles-mêmes d'une certaine façon, pas par hasard, mais avec des censures tout à fait différentes, et probablement beaucoup moins grandes. En tout cas je suis de plus en plus conscient qu'il y a un certain nombre de choses mortes, en particulier au niveau du récit — et l'on en parle beaucoup — mais je crois qu'il y a très peu de gens qui s'en rendent compte vraiment, et encore que parmi ceux qui s'en rendent compte il y a très peu de gens qui essaient de le manifester dans ce qu'ils font. La cohérence des films, actuellement, même dans le cas où ils prennent des formes différentes, reste complètement liée à une chronologie habituelle, à une psychologie conventionnelle, à une dramaturgie romanesque éculée.

Cahiers Ou à une chronologie arbitrairement rompue, avec déjà la somme énorme de clichés du modernisme cinématographique, la rhétorique du jeune cinéma devenue beaucoup plus contraignante que celle du vieux.

Pollet Justement c'est le point précis sur lequel le travail est extrêmement difficile parce qu'on a l'impression d'être en terrain vierge, retenu tout de même par toutes les conventions qu'on sent peser sans arrêt, et au moment où on a l'impression de trouver des formes qui pourraient être celles d'aujourd'hui, on se demande toujours si on ne fait pas ce saut dans la convention dont vous parlez. Au moment où on découvre quelque chose qui semble être neuf, on ne sait pas si c'est vraiment neuf. « Méditerranée » a été vu par beaucoup comme une suite de plans collés un peu n'importe comment, un film qui aurait pu être tourné en 1930, au moment du surréalisme. Il y a aussi la manière dont les gens reçoivent la nouveauté. Moi-même je me suis souvent demandé si je ne m'étais pas trompé. Je croyais avoir fait quelque chose qui répondait vraiment à des nécessités actuelles puis je me suis dit qu'au fond, ça datait peut-être effectivement de trente ans. Maintenant, j'ai revu le film et je me suis rassuré, mais quand je l'ai achevé, il y a cinq ans, j'ai beaucoup douté qu'il soit vraiment, dans son fonctionnement même, un film qui ne pouvait être fait qu'à ce moment-là.


« Gala ».

Cahiers Ce que vous dites à propos de votre façon de travailler est très intéressant quand on pense à « Méditerranée » : on a l'impression que c'est un film oscillant entre veille et sommeil, un film sur une sorte d'engourdissement. Le fait que Sollers ait écrit sur ce film étant très intéressant aussi, puisque cet « éveil naissant », selon le mot de Barthes à propos de « Drame », est une expérience dont il parle dans son roman.

Pollet Pour moi c'est une sorte de thérapeutique, appliquée au fait qu'en état de veille consciente, ce qu'on fait ressemble toujours plus ou moins à ce qu'on a appris — je parle pour moi — et qu'on retombe sur ce qui ressemble à ce qui se fait. En fait il serait très intéressant d'arriver vraiment à des liaisons d'idées et d'images analogues à celles des rêves, qui seraient tout à fait surprenantes par rapport à la logique habituelle d'un découpage, mais qui seraient en même temps quelque chose de complètement cohérent. C'est ce genre de nécessité que je recherche.

Cahiers On serait tenté, superficiellement, de dire que Robinson c'est un peu un parent du Horla « enfermé » dans le décor de « Méditerranée ».

Pollet C'est un peu différent, parce que le personnage du « Horla » m'était imposé par la nouvelle de Maupassant, qui pesait très lourd, et que je ne savais pas en fait comment adapter. C'est en somme plutôt sur la forme, dans « Le Horla », que j'ai essayé de casser la convention de la nouvelle. Le sujet du « Horla » ne m'intéressait pas en lui-même. La sorte de folie qui habite le personnage m'est tout à fait étrangère, elle est trop particulière, trop clinique...

Cahiers Mais en tant que cinéaste, le problème similaire, dans « Robinson » était de filmer un personnage seul...

Pollet Je ne sais pas encore comment faire un film proche de « Méditerranée » avec plusieurs personnages. C'est pourquoi, quand j'ai plusieurs personnages, mes films gardent un fond et une facture assez traditionnels. Un personnage seul, je peux l'assimiler assez facilement à l'univers des choses. Si j'en introduis deux, cela pose non pas deux fois plus de problèmes, mais disons quatre fois plus. Je ne me sens pas capable de le faire encore. Dès qu'il y a deux personnages, on entre dans le problème de « l'histoire », et comment casser cette « histoire » sans tuer les personnages, je ne sais pas encore. Il y a là cependant une nécessité impérieuse. Ce sera pour plus tard. Comment montrer plusieurs personnages en maintenant une nécessité formelle, d'apparence formelle, j'ai des idées là-dessus, mais difficilement exprimables, car elles ne forment pas un tout.

Cahiers Quand on voit surgir ce personnage seul dans « Robinson », on se dit qu'on va tomber dans une thématique du tragique, de la solitude de l'homme, etc., toutes choses qui étaient complètement absentes de « Méditerranée », d'où l' « Humanisme » avec un grand H était complètement chassé, et ce qui est brusquement intéressant ici, c'est que le film devient un film du langage : quelqu'un parle dans le vide. Le problème n'est plus du tout celui de la survivance, pas du tout celui de la faim ou de la chaleur, mais le problème de quelqu'un qui parle seul.

Thibaudeau Oui, c'est un des côtés faibles du film. Effectivement Jean-Daniel s'est trouvé contraint à faire une dramaturgie qui est un peu celle de Beckett dans « En attendant Godot », où il y a une succession de numéros, un peu comme des numéros de cirque, des moments de calme plat, puis un nouveau numéro, etc.

Cahiers Il y a très peu de numéros en fait. Seulement le moment où Robinson parle longuement de son passé.

Thibaudeau Je ne parle pas seulement des scènes parlées. Il y a des scènes jouées, puis des moments neutres, exactement comme les silences dans Beckett. A mon avis c'est un côté faible parce que c'est un de ses aspects chrétiens en somme.

Pollet Mais on peut aussi expliquer cela d'une autre manière. La raison profonde, c'est peut-être celle-là. Mais aussi, dans la tentative d'éviter un trop grand échec commercial, j'ai très consciemment essayé de préserver une apparence presque traditionnelle à ce film, en particulier en tournant quelques scènes spectaculaires. C'est le côté « commercial » du film. Il n'y a qu'à voir la réaction des gens, disons, les plus extérieurs au cinéma, ils écoutent les textes synchrones, et ils sont agacés par le texte off. Si j'avais fait tout le film avec le personnage muet et seulement le texte off, il est possible que j'aurais obtenu une plus grande qualité. Mais je risquais de perdre complètement contact avec le public. Le contact est établi par le texte synchrone.

Thibaudeau Il y avait la solution du film complètement muet, sans texte off.

Cahiers Est-ce qu'on n'est pas justement obligé de reposer complètement le problème du cinéma et de la parole au cinéma, dans la mesure où on filme un personnage seul, où on sait qu'il va être vu par une salle de cent ou cinq cents personnes ?

Pollet Quand je pense à la salle, c'est d'une manière tout à fait abstraite. Non, le problème du spectateur, au fond, n'est pas différent qu'on filme un personnage seul ou non. Ce qui me préoccupe, c'est la liberté du spectateur. Ce qui vise à donner des points de vue dans un film, sur les personnages ou sur l'histoire (points de vue que le spectateur ne demande qu'à faire siens), me paraît de plus en plus intolérable. Devant un film comme « Méditerranée », les gens sont entièrement libres. Ils sont en général très gênés par la forme du film, mais ils sont libres, et en fait ils ont peur de cette liberté, parce qu'ils sont obligés de fonctionner eux-mêmes devant ce qui leur est proposé. Dans « Méditerranée », il était voulu, d'une manière très consciente, qu'aucun plan ne dure assez longtemps pour qu'on puisse se transporter dans le lieu montré. De plus, on passe d'un lieu à un autre sans qu'il y ait aucun lien apparent dans l'image. Le spectateur est obligé de se faire une idée sur ce qui se passe, tandis que dans le cas du cinéma qui projette une fiction, accompagnée d'un point de vue sur ce qui est montré, le spectateur est aliéné. Et s'il réagit contre, il prend un point de vue très pauvre qui est simplement d'être contre le film. Ce qui est intéressant dans « Méditerranée », c'est qu'à la limite les gens ne peuvent pas avoir un point de vue sur le film, si ce n'est sur la manière dont il est fait, de même que le seul que s'accorde le film lui-même, c'est la manière dont il est fait. En fait, le seul point de vue que devrait avoir le spectateur, c'est un point de vue sur lui-même regardant le film.

Cahiers Est-ce que le texte dans « Robinson », n'est pas justement un point de vue sur le film, et presque imposé — celui peut-être qu'aurait pu avoir un spectateur à la sortie du film ?

Thibaudeau Je disais au début que c'est un texte qui regarde le film, et qui est en contradiction avec l'image. Je n'impose pas l'autorité de l'image. Ce n'est pas ici une solution pure comme dans « Méditerranée », mais le spectateur est tout de même dans une distance où il est libre. Ce n'est pas un commentaire qui vient assommer le spectateur en plus de l'image. C'est un commentaire qui vient de derrière la tête.

Pollet Le fait même qu'il fonctionne à plusieurs personnes grammaticales est la preuve qu'il ne se situe pas d'un point de vue unique.



« Méditerranée ».

Cahiers On a l'impression en voyant « Méditerranée » que le film se fait pendant le temps où on le voit, alors que pour « Robinson » le film semble déjà fait et la critique se faire pendant qu'on voit le film. Le texte de Sollers va dans le sens du film : on a affaire à la fois au texte et à l'image, c'est le même bloc, tandis que dans « Robinson », il y a tout le temps un décalage entre le commentaire et le film, qui crée entre eux un rapport obligé, qui fait que, quand on reçoit le film, on ne peut pas le refaire complètement.

Pollet Je crois que c'est parce que le film ne ressemble pas du tout dans sa construction à « Méditerranée », qu'il est beaucoup plus simple. On est avec le personnage dans chaque séquence, tandis que dans « Méditerranée » on n'est avec rien, on n'est ni avec les pyramides, ni avec le rameur, ni avec la danseuse. Pour un long métrage qui doit sortir normalement dans les salles, j'ai été obligé de tenir compte de ce qu'est un spectacle traditionnel. Les gens doivent pouvoir s'intéresser au personnage, se mettre à sa place. Je ne voulais pas abstraire au niveau de « Méditerranée », parce que cela signifiait une condamnation sans appel pour moi de refaire des films allant dans cette voie. Pour en revenir à la comparaison « Robinson » - « Méditerranée », on peut dire que le mécanisme répétitif de « Méditerranée » arrive dans certains cas à ce que certains plans ne soient plus qu'un signe derrière lequel il y a une quantité d'images virtuelles — toutes celles qu'on a déjà vues — qu'on ne voit pas mais qui sont là. Chaque plan devient multiple. Alors que dans « Robinson » ce n'est pas ça du tout. Aucune image ne cache une autre image derrière elle.

Cahiers Le texte de Sollers était en quelque sorte un double de l'image, parallèle à celle-ci, celui de Thibaudeau semble lui, être perpendiculaire à l'image, lutter contre elle.

Thibaudeau Je crois quand même que le texte de Sollers est aussi un texte qui regarde le film. Ce que vous dites vient peut-être de ce que vous connaissez déjà bien « Méditerranée » et que vous y avez mieux intégré le texte.

Les plans de « Robinson » permettent — relativement — au spectateur de se projeter dans l'image et de vivre dans un temps imaginaire. Je crois que la vertu du texte devrait être de contredire le temps imaginaire du texte par le temps réel de la projection.

Il y a aussi, dans mon texte, un défaut qui ajoute peut-être à ce phénomène, et qui vient de mon inexpérience. J'ai surtout travaillé sur la table de montage, avec la copie noir et blanc, et les emplacements que je trouvais bons pour placer du texte ont changé plusieurs fois de valeur, ensuite, du fait des bruits puis de la couleur, qui chargent chaque plan d'une sorte de présence que je n'avais pas su prévoir. Il est vrai que la syntaxe de mon texte est telle qu'on peut le défaire et le refaire de la même façon qu'on peut travailler au montage des plans, mais cette qualité n'a pas beaucoup servi, le texte n'ayant pu être ré-enregistré avec une respiration qui nous aurait donné toute liberté pour une remise en place énergique... Mais de toute façon le texte, à cause de sa conscience critique, suppose un point fixe, qui ouvre des angles — variables — sur l'écran, et qui propose ainsi comme significatif le temps réel de la projection pour un film qui fait appel à l'imaginaire. Alors que dans « Méditerranée », où les plans ne permettent pas qu'on s'y installe, le rapport images/texte est en effet constant, puisque le temps de projection réel coïncide avec l'imaginaire.

Pollet On revient toujours à ce problème de durée des plans, parce que dès qu'un plan dure, on pourrait dire trop longtemps, le spectateur vit la fiction qui lui est montrée ; dans le paysage qu'il voit, et sa liberté se dissout dans le spectacle. En fait, ce qui est devant la caméra ne devrait pas être « représenté ». Sinon, ce que les

gens voient c'est ce qui était devant la caméra, une action ou un lieu dans lesquels ils se projettent. Si on montre la même action, ou le même lieu, beaucoup moins longtemps, de façon qu'on ne puisse pas s'y intégrer, ils deviennent un signe et non pas une action, ou un lieu. On peut alors utiliser le plan d'une manière beaucoup plus libre. Dans le cas de « Méditerranée », c'est l'utilisation par relations d'analogie, de causalité, ou bien même des liens beaucoup plus formels qui établissent une durée, une action et un lieu complètement imaginaires.

Je me suis souvenu de l'expérience très connue de Koulechov : le même plan précédé d'un plan différent n'est plus le même plan. Et puis, une certaine durée, variable, un certain nombre d'images séparent ces plans répétés, qui n'ont d'ailleurs jamais exactement la même longueur. A chacun de leur retour, ils sont donc à la fois les mêmes, et différents, ce qui empêche de s'en saisir, les multiplie, leur donne cette ambiguïté.

Cahiers Le fait de mettre un tel plan lui donne effectivement un sens qu'il n'aurait pas si on le mettait ailleurs, mais en même temps, il semble qu'il y ait dans « Méditerranée » un souci de laisser le plan disponible, comme une sorte d'ilot.

Pollet C'est vrai, et ce qui est intéressant c'est qu'à ce moment-là le plan devient de plus en plus indéfinissable. Il faut dire aussi que j'étais préoccupé, ayant fait le tour complet de la Méditerranée pour faire le film, et me trouvant dans l'obligation de faire un film court, de trouver le moyen de rassembler une quantité de lieux et de choses séparées dans l'espace, et aussi dans le temps ; il fallait confronter des choses qui ont eu leur signification première à des milliers d'années d'intervalle mais qui aujourd'hui existent d'une autre façon en même temps. Le moyen le plus simple était évidemment la juxtaposition rapide de ces lieux et de ces choses, mais avec interdiction de l'approche. Le film devient ainsi une sorte de creuset où s'opère la fusion d'éléments a priori très disparates. Je crois qu'il faut encore rappeler que la nécessité première était de me situer par rapport aux choses montrées sans avoir de point de vue, ou de jugement de valeur. C'est assez difficile, mais on retrouve une sorte de virginité. On rejoint là ce qu'on appelle le « nouveau roman » faussement accusé de stérilité puisqu'il ne s'agit je crois que d'un stade intermédiaire, ou telle sorte de virginité trouvée, des voies nouvelles pour l'écriture se révèlent d'elles-mêmes. On voit en effet depuis des années cette obsession, qui n'est probablement plus exactement la même aujourd'hui, de simplement se mettre en face d'un objet et de le décrire, et de le quitter dès qu'on risque de lui donner une « signification ».

Cahiers De le montrer d'ailleurs d'un point de vue non réaliste, puisque par exemple on montre le paquet de cigarettes **y compris** la face qui n'est pas vue, le dessous. Il y a un point de la description qui est uniquement définissable comme tel, qui n'est pas un point localisable dans l'espace.

Pollet Je reviens à la chose qui me paraît la plus difficile à résoudre, qui est l'introduction de personnages dans ce genre de fiction ; on a tous conscience de vivre une « histoire », pendant cinquante ou soixante-dix ans de vie, on a toujours l'impression, même si on ne sait pas pourquoi ni comment, que l'on est conduit avec une logique absolument terrifiante ; quand on fait un film qui essaie d'échapper à cette logique, il est assez facile de le faire avec des objets, des choses, qui se laissent manipuler sans résistance, mais comment introduire des personnages qui eux ne peuvent échapper à un certain déterminisme qui est le contraire de l'univers d'un film du type « Méditerranée ». C'est le problème à résoudre aujourd'hui.

Cahiers Le problème, c'est que dans « Robinson », on a un personnage qui n'est pas ancré dans l'espace de la façon habituelle, pour la bonne raison qu'on n'a pas des itinéraires précis, mais ce qui reste d'un personnage.

Pollet Il n'en reste vraiment qu'un tout petit résidu.

Thibaudeau Il n'y a pas d'itinéraire significatif, en effet.

Cahiers Or, un personnage se définit d'abord comme un itinéraire, et tout ce qui s'ensuit, ameublement, etc.

Pollet C'est pourquoi, une manière que je vois aujourd'hui d'utiliser des personnages, c'est peut-être de faire des films à des fins politiques. Dès qu'on a envie de faire bouger des personnages, il faut que ça aie une signification, et toute véritable signification n'est-elle pas historique, politique ? Raconter une histoire, ça peut encore avoir un intérêt au niveau de...

Thibaudeau De l'agit-prop.

Pollet Si tu veux mais si le film n'a plus le but de convaincre les gens de quelque chose, on entre alors dans une fiction comme celle de « Méditerranée », qui est peut-être révolutionnaire par sa forme, si on veut, mais pas par son « message ».

Thibaudeau Non pas par son message, mais par sa déstructuration de l'idéologie habituelle. Je ne suis pas metteur en scène, mais je crois qu'il est possible d'utiliser plusieurs personnages comme des signes ; il y en a un dans « Méditerranée », il pourrait y en avoir plusieurs.

Pollet Oui, mais ce que je veux dire, c'est que si j'ai l'idée de faire un film sur la faim, par exemple, la seule façon qu'il puisse avoir quelque utilité est de lui donner la forme la plus traditionnelle, parce qu'il s'agit de toucher le plus grand nombre. On rejoint là le cinéma actuel de Rossellini, qui dit : « ça ne m'intéresse plus de raconter une histoire pour 50 000 ou 500.000 personnes, alors que la télévision peut en atteindre 50 000 000, si on arrive à faire passer un film dans toutes les télévisions du monde ».

Thibaudeau Je me demande quand même si Pollet n'est pas en contradiction avec lui-même. Il me semble que Rossellini est un des théoriciens du plan-séquence ; or c'est précisément ce qui va contre la théorie du montage, telle qu'elle a été formulée par Eisenstein et le cinéma soviétique. Je crois que là, il retombe dans le cinéma idéaliste ; il y a des exemples de cinéma de montage, significatif politiquement et matérialiste dans sa forme.

Cahiers Il faut quand même se demander si, tout en sachant qu'il est entièrement fait sur un espace-temps récupérateur, on ne pourrait pas utiliser les qualités **privatives** du plan-séquence donc de la durée, de façon à pouvoir faire un cinéma non bourgeois en faisant autre chose qu'un cinéma de montage.. Il y a des cinéastes comme Dreyer par exemple, chez qui l'utilisation du long plan et de ses qualités frustrantes est extrêmement moderne et révolutionnaire. On peut aussi penser que la notion de plan-séquence n'est plus tellement liée à la longueur du plan, mais plutôt à son autonomie.

Thibaudeau J'entends par « cinéma de montage » un cinéma où le spectateur soit compromis dans le montage du film ; c'est-à-dire un cinéma qui se donne pour du cinéma, qui montre ce qu'il dit et qui dit ce qu'il montre. Je ne suis pas contre le plan long, bien entendu.

Cahiers Finalement, s'il y a des plans montés, assez courts, où le cinéma se désigne comme tel, sans tricher sur le produit — tricherie : marque caractéristique de l'idéologie bourgeoise —, un type intermédiaire, avec des plans plus longs, cinéma tendant à être un regard jeté sur les choses, une transparence, est-ce que, plus loin, en jouant à fond sur ces qualités de durée et de tenue de l'espace, on n'arrive pas, d'une autre façon, à faire que le cinéma se désigne lui-même ? Il y a des auteurs, de Godard à Garrel en passant par Dreyer, chez qui le cinéma se désigne par l'excès de la durée. Ou comme dans « Portrait of Jason » de Shirley Clarke.

Pollet Je crois que ce « plan-séquence-très-long » est utilisable dans le sens où vous en parlez dans la mesure où on y introduit des éléments tellement contradictoires qu'on retrouve un montage dans le plan.

Cahiers Par exemple, ce qui se passe dans le fameux plan-séquence de « La Soif du mal ». Mais, à l'intérieur même de cette utilisation du très long plan, on pourrait encore distinguer entre ceux qui font l'équivalent d'un montage, comme Welles, et ceux qui au contraire tiennent un espace et un temps, et, sans monter dans le plan,



TOBIAS ENGEL DANS « TU IMAGINES ROBINSON ».

font un cinéma qui finalement se « marque » lui-même comme tel.

Pollet Jusqu'à un point quelquefois tout à fait absurde. Si l'on montre par exemple quelqu'un qui dort dans un lit pendant une heure sans bouger, il est certain que le seul spectacle est dans la tête du spectateur, qui lui, pendant la projection, visionne en lui-même une quantité de choses. Le montage, le spectacle, n'est plus du tout sur l'écran, il est à l'intérieur de celui qui regarde ; il ne faut pas aller jusque-là. Cela ne résoud en rien les problèmes actuels du cinéma. C'est quelque chose de faux.

Thibaudeau Pour moi, montage est un peu synonyme de « didactique ». C'est pourquoi les films de Godard sont didactiques, ce qui ne veut d'ailleurs pas dire que leur signifié idéologique est satisfaisant.

Pollet Ce qui m'intéresserait beaucoup, et que je n'ai jamais fait, c'est voir comment à l'intérieur d'un très très long plan-séquence on pourrait bousculer autant le spectateur que j'ai pu le faire dans la séquence la plus montée de « Méditerranée ». Quand je dis bousculer, je veux dire déranger suffisamment le spectateur pour l'empêcher d'être passif.

Il faudrait arriver à l'intérieur du plan-séquence — où traditionnellement on ne montre qu'un certain nombre de choses très définies qui existent à ce moment-là dans l'endroit qui est montré — à donner une suite de chocs tellement contradictoires qu'on ne sache plus où on est.

Cahiers C'est ce que vous faites à un moment, dans « Robinson », dans le plan où vous décadrez Robinson pour cadrer ses fantasmes, et vice-versa, montrant des choses totalement contradictoires et accusant la manipulation. On voit, au présent, le film en train de se faire.

Pollet On pourrait faire dans ce sens-là un film fantastique, qui serait un seul plan, fixe, où il n'y aurait que des arrivées, des sorties de champ, etc.

Cahiers C'est une chose que Skolimovski a parfaitement réussie dans « Walkover » et qu'il a un peu abandonnée par la suite. Il y a une espèce de cellule qui est le plan, où arrivent des choses, des gens, des événements, des animaux...

Thibaudeau Le cinéma burlesque, est-ce que ce n'est pas ça aussi ? Un espace qui se modifie, qui est en perpétuelle explosion.

Pollet C'est aussi pour ça que les mouvements de caméra me gênent de plus en plus ; on se désigne comme auteur de film, puisqu'on fait bouger la caméra ; on voit d'ailleurs de plus en plus de films à plans fixes parce qu'il y a une gêne profonde à prendre parti; faire un travelling, c'est déjà prendre parti. Je ne parle pas de mouvements purement fonctionnels, comme les travlat sur la fille que l'on conduit à la salle d'opération dans « Méditerranée ». C'est pourquoi, dans « Robinson », je n'ai pas emmené de travelling, non parce que je n'en avais pas les moyens mais parce que je n'en voulais pas. Je me suis contenté de mouvements verticaux, réalisés à l'aide d'une grue de fortune, qui n'ont d'autre signification que de relier le ciel et la terre.

Cahiers L'exemple le plus parfait de cet espace « gardé » où tout peut survenir, c'est évidemment, encore plus que « Walkover », le « Gare du Nord » de Jean Rouch.

Pollet Ce n'est pas pour moi, peut-être paradoxalement, un film qui utilise véritablement le plan-séquence ; c'est un film en fait très découpé. C'est un exploit technique parce qu'il n'y a pas de coupure dans le plan pendant vingt minutes, mais je ne lui donne absolument pas de signification en tant que plan-séquence. Ça me paraît une utilisation primitive du plan-séquence. Je pense qu'on obtiendrait exactement le même sentiment de durée avec un découpage , on voit souvent ce genre de plan-séquence à la télévision, il suffit de prendre n'importe quelle histoire qui dure 20 minutes, dans un seul lieu unique, et un cameraman habile, et lui demander de cadrer de telle et telle façon...

Cahiers Là nous ne sommes pas d'accord. Claude Ollier, dans sa critique de « Gare du Nord », expliquait fort bien que ce n'était pas une volonté de virtuose qui avait imposé ce tournage, mais Rouch qui avait imposé cette technique, dans la mesure où la trame est faite sur le « tout peut arriver ». Pour que la crédibilité de la fiction soit maintenue, il fallait qu'on ne triche absolument pas sur l'espace. C'est le contraire d'Astruc ou d'Ophuls, où en quelque sorte le plan « attend » son contenu.

Pollet Je persiste à penser que « Gare du Nord » découpé en vingt plans aurait été exactement le même film ; je ne crois pas même que la situation, les dialogues, et la façon dont c'était traité au départ même, pouvaient être du cinéma tel qu'on peut souhaiter en voir aujourd'hui. Donc que ce soit traité en plan-séquence ou découpé, ça revenait au même. Je suis d'autant plus à l'aise pour le dire que j'ai une très grande admiration pour presque tous les films de Rouch.

Pour en revenir à « Robinson », il y a une chose que je ressens, aussi bien pour « Méditerranée » d'ailleurs que pour « Robinson », c'est une impression de « point zéro », c'est-à-dire de négatifs de films futurs à faire ; c'est plutôt une sorte de répertoire de choses à ne pas faire que de choses à faire. Il est difficile de construire aussitôt après qu'on a détruit. C'est là que revient encore le problème de l'introduction des personnages, et finalement, de la signification. C'est vrai que la démarche de « Méditerranée » est privative, et celle de « Robinson » aussi. Et il est certain qu'il y a là, non pas une impasse, mais un point précis à dépasser ; c'est un peu la même chose que la manière dont se sont exprimés les étudiants en mai, qui se sont contentés de dire « non ». Le jour où j'ai vu la copie standard de « Robinson », je l'ai vue — non pas comme un film négatif — mais comme le négatif du film à faire ; et le soir même dans la rue, on voyait des gens qui au niveau politique faisaient la même chose, c'est-à-dire le négatif de l'action éventuelle à faire. Ce n'est pas la même chose de faire un film que de construire des barricades, mais c'est très curieux, parce que pour moi, c'était simultané ; on n'a pas encore atteint le stade de libération qu'il faudrait pour pouvoir imaginer librement, on n'a que le sentiment qu'il faut faire table rase, c'est tout.

Thibaudeau Je ne pense pas que « Méditerranée » soit à mettre dans le même sac que « Robinson ». « Méditerranée » ne me paraît pas plus négatif, pas plus « privatif » que Mallarmé ; pour moi, Mallarmé est le type même de la poésie « positive ». Ce que nous dit Pollet, c'est la situation très ambiguë où il se trouve lui-même.

Cahiers Comment vous êtes-vous posé le problème dans la réinsertion d'un personnage dans « Robinson », en sachant très bien qu'un personnage ne peut jamais être totalement un objet dans un film ?

Pollet En réduisant presque à néant toute progression dramatique, mais je n'ai pas pour l'instant de projet qui puisse résoudre vraiment ce problème ; je me le pose, et je ne sais pas si je suis près de trouver la clé.

Cahiers En voyant « Méditerranée », on a le sentiment d'un film sans auteur, ou, ce qui revient au même, que le spectateur en est l'auteur en même temps qu'il le voit. On l'a aussi par instants — dans « Robinson », le film lui-même semblant écrire son histoire Mais n'est-ce pas un peu contredit par le texte de Thibaudeau, lorsqu'il désigne nettement les rapports entre fiction et allégorie ?

Thibaudeau J'ai posé cette distinction pour un projet plus général, pour détruire le naturalisme du film, où on avait une durée réaliste, avec des rêves. Je ne pense pas du tout que le rêve soit l'image même de la liberté, c'est même plutôt le contraire ; c'était la grande erreur des surréalistes. Mais je pense que l'artiste peut en effet se poser l'état de veille et l'état de rêve comme deux termes rhétoriques dont il a à jouer dans une œuvre qui ne se donnera ni comme rêve ni comme réalité ; sorti du naturalisme, on peut très bien manipuler des corps, des personnes, des figures, de la même façon qu'on peut manipuler des choses. Mais toute volonté de réintégrer un personnage, c'est-à-dire une conscience individuelle significative de l'ensemble ne peut être qu'une régression.

Cahiers Quels sont pour vous les films, en dehors de ceux de Pollet, où les personnages soient débarrassés de

toute singularité, intériorité, et traités presque comme des choses ?

Thibaudeau Il y a eu les personnages du cinéma soviétique, avant que Staline veuille le retour au personnage ; il y a le cinéma burlesque américain, Keaton et les Marx Brothers, Buñuel surréaliste (1).

Cahiers Il y a aussi les derniers Buñuel...

Thibaudeau Il y a quelques cinéastes qui ont une direction d'acteurs telle qu'il ne puisse plus y avoir de personnage dans le sens réactionnaire du terme. Ça arrive chez Buñuel, ça arrive chez Bergman, en dehors de ses symboles ; ce qui est admirable dans « Persona » par exemple, ce sont les deux femmes ; s'il n'y avait que ça, ce serait un film parfaitement matérialiste.

Cahiers Mais où voyez-vous les symboles dans « Persona » ?

Thibaudeau Il y a toutes sortes d'images, l'agneau qu'on égorge, images plus ou moins christiques, qui **veulent** imposer un sens symbolique, très visiblement. Dans « L'Heure du loup », très mauvais, ça devient grotesque ; c'est vraiment du film symboliste. Evidemment, Bergman est un chrétien honteux, alors sa symbolique n'est pas une symbolique magistrale...

Bergman est pervers dans sa direction d'acteurs, il n'est pas pervers dans ses manipulations symboliques. Au contraire de Buñuel, chez qui la donnée de départ, quand elle est fantastique, ne **pèse** pas ; dans « L'Ange exterminateur », par exemple, il y a une convention de départ, et puis quelque chose se passe, qui est extraordinaire. Alors que même dans « Persona », le conditionnement symbolique reste terriblement lourd.

Cahiers Oui, mais en même temps, le film échappe complètement à la récupération par les images apparemment symboliques ; l'histoire des deux femmes reste totalement mystérieuse, et faite sur une lacune non récupérable par la théologie chrétienne. On a dans « Persona » une femme qui se tait, et Bergman feint de donner, dans le film, dix interprétations de ce silence, dont la chrétienne, la psychologique, la médicale, tout en disant chaque fois « c'est ça, mais ce n'est pas ça ».

Thibaudeau Le seul intérêt du film pour moi, c'est qu'il montre deux femmes ensemble ; je n'en sors pas, il n'y a vraiment que ça qui m'intéresse.

Cahiers On rejoint vos fantasmes, là ! Mais, pour en revenir à « Robinson », qui, lui, reste seul et sans désirs, et à l'emploi des personnes grammaticales, à la rigueur on peut aussi ne même plus voir un film avec parfois des parties « rêvées », mais vraiment le film entier comme un fantasme possible du spectateur, en ce sens que, lorsqu'on entend la deuxième personne du singulier, dès qu'il y a un « tu », ça ne s'adresse pas au personnage, mais à la salle aussi bien.

Thibaudeau J'ai voulu faire un jeu de personnes grammaticales tel qu'on ne puisse aucunement réduire l'objet total à **une** conscience.

Dans un roman, le « tu » est beaucoup moins efficace, le « vous » de Butor est moins captateur que le « tu » au cinéma, qui a une efficacité immédiate.

Pollet Il y a une chose qui rejoint ce dont on parle, qui est peut-être assez courante aujourd'hui, qui est ce refus, plus ou moins de bon aloi, de vouloir être « auteur ». C'est-à-dire la volonté d'échapper complètement à l'idée de s'exprimer en tant que personne particulière. On aurait peut-être envie de jouer le rôle presque d'une machine, ou d'un médium ; comme s'il y avait une information qui arrivait d'une certaine manière sur un « auteur », qui la transformerait par une espèce de chimie complexe, en essayant d'aboutir à quelques « révélations », jouant le rôle d'un instrument de la collectivité mieux placé que les autres pour telle ou telle raison, pour remplir ce rôle de « transformateur » ; et il y a une gêne très grande, en tout cas pour moi, à l'idée même de « m'exprimer ».

Thibaudeau C'est ce que Mallarmé appelait je crois « l'opérateur », et si on veut lire un poème de la maturité de Mallarmé avec une conscience expressiviste, romantique, on ne peut rien comprendre au poème ; on ne peut le comprendre que si on lit **tout** ce qui y est écrit, et rien d'autre, « sens » nombreux mais qui produisent pour finir un **tracé** unique, bien lisible, et en même temps intraduisible.

Pollet Mais je ne sais pas si ce refus d'être « auteur » correspond à une nécessité de se libérer d'un certain nombre de choses qui pèsent très lourd, par l'accumulation de la culture ; est-ce que ce n'est pas finalement une opération qui permet de revenir au « point zéro », de redevenir une machine neuve pour ainsi dire ; et est-ce que, après, on ne retrouvera pas l'expression individuelle forcenée ? En Egypte, par exemple, les artistes étaient anonymes ; les pyramides, les sculptures, rien n'est jamais signé ; actuellement, l'idée de faire un film non signé, dont personne ne connaitrait l'auteur, est quelque chose que tout le monde refuserait, moi compris.

Cahiers Mais il y a deux notions différentes : d'une part l'œuvre qui, signée ou pas, désigne son auteur, d'autre part l'œuvre qui, même signée, resterait anonyme, comme chez Duchamp, par exemple.

Thibaudeau Je crois que l'exemple de Duchamp n'est pas adéquat ; Duchamp c'est l'affirmation forcenée et désespérée de la **signature** ; car tout ce qui reste chez Duchamp, c'est précisément la signature ; c'est la crise même de la condition de l'art bourgeois.

Par exemple, un peintre du premier Moyen Age, qui ne signe pas, a conscience de manipuler des topoi, dans un certain système, à l'intérieur d'une certaine théologie, et c'est tout : il n'a pas à signer, car il ne s'exprime pas. L'idéologie individualiste, ce n'est qu'un temps de l'Histoire, et on en sort. On est en plein dedans, et on essaie d'en sortir.

Mais Duchamp montre la crise même de la chose ; c'est la différence entre Cézanne qui n'arrive pas à signer ses œuvres parce qu'il n'en est pas satisfait, parce qu'il n'arrive jamais à faire l'objet anonyme parfait qu'il souhaite, et Duchamp qui ne fait plus rien et qui signe. Moi je préfère Cézanne.

Pollet C'est une position très difficile aujourd'hui que de rechercher ou de vouloir l'anonymat réel, parce que si en Egypte, les gens ne signaient pas, c'est qu'il y avait une manière tellement précise de faire les choses, et qui était tellement au-dessus d'eux, qu'en fait ils étaient les instruments d'une force qui était leur référence. Dans une civilisation où les formes évoluent très lentement, les gens savent qu'ils n'ont qu'une chose à faire, qui est de reproduire à peu près de la même façon ce qui a déjà été fait, avec des modifications infimes ; ils sont tranquilles.

Faire aujourd'hui une œuvre anonyme ne résout rien, puisqu'on avance pour essayer de parvenir à ce point zéro ; donc, si on ne signe pas, c'est très angoissant, puisqu'on ne se reconnait à aucun niveau, ni dans ce qu'on fait ni dans le « modèle » puisqu'il n'y en a plus aucun.

Thibaudeau Au niveau sociologique, l'œuvre non signée perd sa valeur; c'est tout le problème des attributions en peinture, qui est un problème très récent, qui date de cinquante ans ; on s'acharne à réattribuer les œuvres à leurs auteurs véritables, ce qui ne concernait absolument pas Tintoret ou Titien. La signification de l'œuvre par son auteur est, sur le marché, ce qui donne sa valeur à l'œuvre, dans le contexte bourgeois. Si une œuvre n'exprime plus un auteur, on ne sait plus la comprendre.

Pollet Je crois qu'on ne peut pas oser être anonyme aujourd'hui ; si j'ai une certaine satisfaction à vous entendre parler de « Méditerranée », c'est que tout de même, ça me donne l'impression d'exister, puisque j'ai fait ce film et que vous m'en parlez. Il y a donc à la fois un désir d'anonymat réel et en même temps la nécessité qu'on vienne me parler de ce que j'ai fait. Et ça on n'en sort pas, et plus ou moins consciemment, on est amené à faire des films pour un certain public, pour être reconnu par un certain public.

Cahiers Et précisément, ce vers quoi on ne se dirige plus tellement, c'est le fait de n'avoir même plus besoin de signer pour être reconnu.

Thibaudeau Il s'agit de faire une œuvre qui ne renvoie pas à un individu — « l'auteur » — ni ne détermine son lecteur comme individu.

Cahiers Cela dit, au-delà du problème de la signature, il y en a un autre qui est celui de l'« anonymat du film » ; que vous signiez ou non « Méditerranée », c'est une œuvre anonyme, en

ce sens qu'elle parle d'elle-même ; on n'a pas l'impression d'une subjectivité qui s'est exprimée dans ce film, mais d'un discours qui parle de lui-même. Et la seule façon d'arriver à cet anonymat, c'est peut-être justement d'y mettre toute sa subjectivité.

Thibaudeau Oui, il faut absolument **traverser** la subjectivité, il ne faut pas la refouler, sinon, elle revient en masse.

Cahiers C'est l'impression que donnent des films comme « L'Ange exterminateur » ou « Persona », d'autonomie totale du film, impression d'autant plus forte que les liens de parenté de Bergman ou de Buñuel avec leurs films jusque-là étaient plus apparents. Ce qui est passionnant dans « L'Heure du loup », c'est qu'on ne voit plus un film de Bergman, mais un film qui se rêve lui-même d'un bout à l'autre. De même que dans « Persona », on a l'impression qu'il y a un inconscient qui n'est plus du tout celui de Bergman, mais celui du film.

Thibaudeau La notion d'inconscient freudien est précisément anonyme et c'est une certaine interprétation bourgeoise de Freud qui en a fait un inconscient individualiste. Bergman, qui met en scène la psychanalyse vulgarisée et mystifiante (Jung) nage en pleine confusion individualiste, avec toutes ses qualités.

Pollet Ne pouvant plus donner de signification à ce qu'on voit, on met en présence des éléments qui se parlent entre eux, et qui se rêvent entre eux ; mais je ne crois pas que ça puisse être autre chose qu'une période intermédiaire. Il y aura fatalement, je ne dis pas une nouvelle idéologie, mais une manière plus radicale selon laquelle les choses seront abordées, dans dix ans, ou dans cinq ans, ou déjà maintenant peut-être, et qui polarisera de nouveau les auteurs dans des œuvres qui seront parfaitement définies. On se trouve dans le bas d'une courbe, mais c'est la seule situation intéressante aujourd'hui.

Thibaudeau C'est une remontée, nettement ; un départ qui a commencé il y a cent ans. Il faut évidemment que la société change pour que cela devienne plus qu'un départ.

Pollet Mais je ne vois pas dans le cinéma les signes de cette remontée.

Thibaudeau Ce n'est pas pour le moment un problème de public : la littérature qui m'intéresse n'a absolument aucun succès, elle est comme on dit « confidentielle ». Mais peut-être est-il plus difficile au cinéma de concevoir ce travail-là d'une façon optimiste, non seulement à cause des obligations financières, etc., qui pèsent sur le cinéma, mais aussi à cause de la façon même qu'on a de faire un film, où, d'après ce que j'ai vu, on accumule continuellement toutes sortes d'éléments qu'on va chercher très loin, avec un travail réel, physique, toujours par soumission à l'idéologie dominante. Pour un romancier ce n'est pas la même chose ; non seulement j'ai oublié, mais je n'ai jamais su comment on fait un livre « normal ». Alors qu'un cinéaste, dans son travail, ne peut pas tout à fait oublier comment on fait un film « normal » (2).

Pollet Je crois que de ce point de vue, le cinéma est en retard par rapport à la littérature, quant à la manière d'aborder le récit ; on va trouver depuis dix ans des écrivains qui travaillent dans ce sens, et on en parle seulement aujourd'hui dans le cinéma.

Thibaudeau Absolument pas d'accord avec ce retard ; ce n'est pas parce que le « Nouveau Roman » a été à la mode à un moment qu'il y a eu un progrès. Il y a à mon avis une solution théorique qui a été donnée à la fin du XIXe siècle (Lautréamont, Mallarmé, Cézanne), et qu'on répète, qu'on expérimente, dans tous les arts. Qu'il y ait davantage d'écrivains que de cinéastes qui le fassent, je n'en suis même pas sûr. Mais d'autre part il y a certainement toute une lecture critique et tout un travail théorique à faire sur le cinéma qui est à peine entamé.



« Tu imagines Robinson ».

Cahiers Ce qui est à la fois grave et passionnant au cinéma, peut-être, c'est qu'il est parfaitement impossible de définir avec précision une voie moderne par excellence. On connaît 60, ou 80, ou 100 jeunes cinéastes qui ont tous fait leur premier film dans les deux dernières années, et on a 100 cas qui sont tous très forts, et différents.

Pollet C'est peut-être lorsqu'une lecture unique de ces cent films sera possible que la remontée pourra s'amorcer.

Cahiers Le cinéma en est arrivé au point où il dépasse, pour la première fois, non seulement notre culture, mais tous les axes idéologiques et théoriques qu'on pouvait avoir pour l'expliquer.

Pollet Là encore, je vois une grande analogie avec la façon dont se sont exprimés les étudiants ; avec le même manque de cohérence entre les personnes, sauf dans le fait d'arriver à faire table rase.

Thibaudeau Cette expression des étudiants n'est pas du tout « riche et multiple », et ce n'est pas du tout la table rase ; c'est vraiment à la fois très encombré et toujours la même chose : il y a tout un ensemble d'attitudes politiques et morales qui existent depuis environ 150 ans, qui sont les maladies chroniques de l'idéologie bourgeoise — maladies de « droite » et de « gauche » — et on sait bien d'ailleurs que le plus grand mal, le fascisme, peut arriver aussi bien par la droite et par la gauche... Chaque fois qu'il y a une crise, tout se répète ; ce sont de vieilles idéologies, empêtrées les unes dans les autres, depuis bien longtemps. Il n'y a qu'à lire toute la littérature socialiste utopiste, depuis avant Marx.

A mon avis, dans ce refus de toute idéologie qu'on prête aux étudiants, ce qui est refusé, ce n'est pas n'importe quoi, c'est très précisément le marxisme. L'Université est en crise parce qu'elle se heurte à l'idéologie contraire. L'idéologie dominante est mise en doute par une idéologie fondée scientifiquement, le marxisme, qui n'a rien de vague.

Pour en revenir au cinéma, je me demande si les cinéastes en général sont bien plus avancés que les étudiants en général, et, c'est peut-être un mauvais exemple, mais j'étais à Knokke, à mes yeux très révélateur et irremplaçable, en ce sens que j'ai eu l'impression de voir tout l'inconscient — pas l'inconscient libre et riche, l'inconscient obligé — de la machine cinématographique : Godard, qui connait bien l'inconscient de la machine, « retourne » cet inconscient (comme un gant) : à Knokke, c'était à peu près au premier degré, et toujours la même chose, de l'Underground à « Herostratus », avec de brèves exceptions.

Cahiers Nous ne parlons pas du tout de ce cinéma-là, mais d'un cinéma que pour ainsi dire personne ne voit. L'exemple le plus évident étant Garrel. Il y a Lefebvre au Canada. Pour nous, Knokke-le-Zoute, c'est l'exemple même de ces avant-gardes trépignantes immédiatement récupérées, et même déléguées en estafette par la société de consommation. C'est la foire à l'inconscient. Ce qui frappe surtout c'est qu'il s'agit toujours de films très primaires. Evidemment, il ne faudrait pas généraliser : il y a aussi des cas aberrants dans cette idéologie, celui de Shirley Clarke ou de Robert Breer, entre autres. Mais parlons du « Horla »...

Pollet « Le Horla » utilise des **trucs** de « Méditerranée ». J'ai placé « Le Horla » à trois niveaux de temps différents, le temps de l'histoire de Maupassant, le temps du personnage qui raconte cette histoire, le tout étant rejeté dans un passé par le magnéto-

phone qui est au fond de la barque, et qui est donc le troisième temps du film. Par le jeu des plans qui se suivent, liés par le fait qu'ils sont collés l'un après l'autre, ces trois temps disparaissent pour n'en faire plus qu'un qui est celui du film. On en revient donc un peu à « Méditerranée » avec ces trois étages dans le temps. Mais dans « Méditerranée », il n'y a pas trois temps, il y a un temps par plan, mais d'une façon qui n'est pas explicite, pas « scénarisée ». On pourrait traiter comme « Le Horla » n'importe quel film de fiction traditionnel : lui faire subir ce traitement spécial.

Thibaudeau A ce propos, il y a un récit exemplaire, c'est « Sylvie » de Nerval. L'espace du narrateur y rejoint l'espace de la fiction, où le narrateur est un personnage. Et, dans ce temps de la narration qui est un trajet, l'espace de la fiction se démultiplie en plusieurs temps, d'abord de plus en plus reculés, puis de plus en plus proches du temps de la narration. Aussi, les différentes figures féminines se distinguent, se confondent, s'échangent. Et tous ces passages s'opèrent par toutes sortes d'antinomies vaincues et d'accessoires : le théâtre, le rêve, le sommeil, le voyage, le souvenir, le chant, le travestissement, le tableau figuratif, etc. Pour finir, le temps de la conclusion se trouve, par l'effet du récit tout entier, déporté au-delà du temps de la narration : alors, la fiction est généralisée, il n'y a plus de paramètre fixe. Et cela, avec toutes les apparences de la clarté.

Pollet « Le Horla », c'est justement le genre de film qui adopte une forme moderne d'une façon assez arbitraire. J'ai « modernisé » Maupassant, parce que ça m'amusait de le faire comme ça, c'était un exercice qui pouvait m'être utile, c'est tout.

Thibaudeau L'emploi systématique de ces sortes de paramètres, qu'on trouve chez Faulkner et autres, ce n'est pas intéressant. Chez Nerval, c'est passionnant parce que tout est continuellement en mouvement, il n'y a pas de repères fixes, le récit c'est le texte même, la fonction bouge à chaque mot.

Cahiers Chez Robbe-Grillet, les films aussi, sont pleins de paramètres, mais qui ne fonctionnent pas...

Pollet On a vraiment l'impression, dans le cas de Robbe-Grillet, que c'est ce qui sort d'un shaker qu'on agite ; ce n'est pas malhabile, mais c'est dangereux dans la mesure où les gens croient que c'est ça le « cinéma moderne ».

Beaucoup de gens ont cru que « Méditerranée » avait été fait comme ça, un peu au hasard, alors que le montage du film m'a demandé six mois. Je l'ai monté entièrement une première fois, puis entièrement démonté, parce que je me suis rendu compte que les analogies que je cherchais entre les plans étaient trop simples, ou d'une logique contraignante. Une sculpture associée à une autre sculpture, etc., ou bien des associations reposant sur des contrastes, toutes choses qui ont déjà été faites et qui n'étaient pas « libératoires ». Le film dans cette première version était presque ridicule, bien que j'eusse déjà essayé d'obéir aux mêmes principes sur lesquels j'ai fait la version définitive. Et lorsque Noël Burch dit qu'on peut prendre n'importe quelle séquence et la placer ailleurs, il se trompe, j'ai vraiment **tout** essayé, et à chaque fois que je déplaçais une séquence, le film ne fonctionnait plus. Il y a une espèce de suspense latent dans le film qui se maintient sans qu'on puisse définir exactement pourquoi, mais en même temps, si on déplace un élément, ce suspense est détruit.

Thibaudeau C'est ça qui est intéressant, c'est que ce que Jean-Daniel appelle le suspense, et qu'on pourrait appeler le sens du récit, n'a pas besoin d'une histoire, ni de personnage.

Cahiers C'est un peu un point rêvé du cinéma qu'un film où il y aurait un suspense, une tension dramatique intense qui serait indépendante de toute fiction anecdotique et réaliste.

Pollet C'est ce que Sollers appelle « le suspense généralisé de la sensation » ; il avait dit aussi que le problème le plus évident du cinéma, c'est « comment et pourquoi passer d'une chose à une autre ». Dès qu'on se pose ce problème, on tombe dans une angoisse épouvantable ; quelle que soit la fiction dans laquelle on est, que ce soit la plus naturaliste, la plus abstraite, la plus onirique, on se demande toujours, « on va changer d'angle, et pourquoi va-t-on se mettre là, et pourquoi pas changer de sujet, et pourquoi couper là ». « Méditerranée » a trouvé une unité parce que, après l'avoir monté et démonté pendant des mois, dans une salle de montage sans fenêtres où je ne voyais personne, où je dormais, le film un jour s'est remonté de lui-même, pour ainsi dire, en quelques heures. C'était un jour de Pâques, d'ailleurs — Pâques 1963 ; j'avais vraiment dissocié tous les plans, je les avais remis sur le chutier, il ne restait qu'une série qui était le modèle, et j'ai aligné le film sur cette série, et après il suffisait de déplacer les séquences, de les raccourcir ; et après Sollers est venu.

Cahiers Nous rejoignons ce qui était dit tout à l'heure : il vient un moment où vos décisions sont refusées par le film, où il s'impose.

Thibaudeau Le travail consiste à trouver et faire fonctionner les censures pertinentes au désir qu'on met en œuvre.

Cahiers En ce qui concerne le premier choix, on a l'impression que vous disposiez d'un matériel immense.

Pollet Non, le film dure 42 minutes et j'avais 6 heures de rushes ; je pensais faire un long métrage, et je n'y suis pas arrivé. Au départ, sans savoir du tout ce que serait le film, j'étais décidé à ne filmer qu'une chose par plan ; c'est-à-dire, à la limite, jamais le ciel et la terre en même temps, si je montrais une statue, il n'y avait que la statue dans le plan, etc. Ce qui fait que je me suis trouvé avec des éléments qui pouvaient s'associer entre eux très facilement. Il me fallait justement garder la pureté de chaque élément pour pouvoir ensuite en jouer. Pour travailler avec des plans d'une plus grande complexité, il aurait fallu complètement écrire le film à l'avance, pour savoir comment passer de tel plan complexe, et malgré sa complexité, à un autre. J'avais donc décidé à l'avance que chaque élément serait pur, et que l'ensemble pourrait donc être monté dans l'ordre que nécessiterait le montage, pas dans l'ordre que nécessiteraient les plans en eux-mêmes. Tous les plans qui ont été éliminés, ce sont ceux qui n'ont pas obéi à cette loi, des plans que je croyais plus simples, et qui finalement étaient trop compliqués. C'est en cela qu'on peut comparer « Méditerranée » à un texte parce qu'on peut considérer que chaque plan y est comme un mot ou un signe.

Thibaudeau Oui, le film revient à un enchaînement rythmé d'idéogrammes, on peut se référer aux textes chinois, tandis que le plan-séquence se réfère à la syntaxe occidentale.

Cahiers Il y a donc une unité par plan. L'expérience de Koulechov serait vaine s'il y avait deux Mosjoukine dans le plan, ou plutôt s'il y avait plusieurs éléments dans les plans qui sont juxtaposés à celui de Mosjoukine. La valence ne peut jouer que s'il y a un élément unique. Cela dit, le seul reproche qu'on puisse faire au film c'est l'emploi de la musique...

Pollet Nous sommes d'accord, bien qu'elle me paraisse très réussie pour certaines séquences. D'ailleurs Sollers aussi était contre la musique. Ce qui est cependant intéressant je crois, c'est le parti pris de faire une musique extrêmement nourrie au point de vue de l'orchestration, dans un film où le contenu de chaque plan est très limité, pour donner à ce film le caractère d'un énorme spectacle comme dans un film en 70 mm, et le parti de faire une musique jouée par une trentaine de musiciens était je crois un bon parti, qui allait dans ce sens-là. Evidemment, il y a un certain laisser-aller, qui aboutit à ce qu'on arrive presque à entendre de la « musique de film », c'est-à-dire une musique où des thèmes reconnaissables se répètent et « sentimentalisent » le film.

Thibaudeau Mais il était difficile de mettre une musique très articulée, étant donné que l'image et le texte déjà étaient très articulés.

Pollet Ce qu'il y a de plus réussi dans « Méditerranée » sur le plan musical, c'est tout ce qui n'est pas « mélodique » ; lorsqu'il y a simplement une « tenue » musicale par exemple, ça densifie l'image, et c'est un élément sonore qui va dans le sens du film.

Cahiers Il y a des moments où l'on a un véritable leitmotiv au sens wagnérien, mais malheureusement sans la durée qui le rompe ou le diversifie.

Pollet Il y a une explication tout à fait

pratique à ça, c'est que, si on peut travailler très longtemps un montage, parce qu'on est tout seul dans une salle, et que ça ne coûte pas très cher, par contre, pour une musique de film, on parle avec un musicien, qui connaît le problème bien mieux que vous, qui écrit sa musique, des notes sur un bout de papier, qui ne vous disent rien, et puis on enregistre un jour donné, sans qu'on puisse recommencer faute de moyens, ce qui fait qu'on se retrouve avec une musique à laquelle on ne peut pas faire subir le traitement qu'on a fait subir aux images ; c'est une musique donnée, elle est réussie ou ratée, mais si on veut la recommencer même en partie, il faut faire revenir tous les musiciens. Duhamel, qui a fait la musique de « Méditerranée » était aussi malheureux que moi d'avoir à subir cette contrainte. Un film comme celui-là demanderait à être repris un grand nombre de fois ; mais on ne trouve pas de producteur pour s'engager dans ce genre d'aventure ; « Méditerranée » est un film que j'ai financé moi-même, avec des apports divers de particuliers qui y croyaient un peu, mais j'ai mis quatre ans pour le payer. Il n'a jamais eu de vraie sortie, jamais rapporté un centime, sauf aujourd'hui où il vient d'avoir une « prime à la qualité », cinq ans après ; j'ai fait quatre films industriels pour payer « Méditerranée ». C'est une chose que je n'ai plus le courage de faire. Il faudrait, pour pouvoir faire ce genre de films, qu'il y ait un institut qui vous paie un salaire pendant le temps nécessaire, qui vous fournisse la pellicule et quelques moyens de tournage.

Par exemple, j'ai toujours eu envie de réaliser l'équivalent de certains « journaux intimes », c'est-à-dire de tourner tous les jours, pendant par exemple un an, en 16 mm, et en montant le film à mesure. Sans essayer de retrouver la chronologie du journal intime, mais en montant les éléments tournés au jour le jour, allant à la fois vers une fiction et un documentaire, et de les faire fonctionner entre eux.

Thibaudeau Ce n'est plus du journal intime, c'est du texte ininterrompu. Sur lequel on peut travailler indéfiniment aussi.

Pollet Il s'agirait d'un fonctionnement qui ne serait pas préexistant, qui ne serait pas prévu au film, qui résulterait d'un travail beaucoup plus libre que celui qui consiste à écrire un scénario, à le tourner et à le monter dans un temps limité. On peut constater d'ailleurs que la plupart des films sont pour ainsi dire déjà faits dès le premier jour de tournage, et la meilleure preuve, c'est que tous les plans d'un film se ressemblent ; qu'un film soit bon ou mauvais, il a toujours un style, c'est-à-dire que l'équipe que vous avez choisie, le scénario que vous avez entre les mains, la manière dont vous y avez pensé, déterminent ce qui va être fait au tournage. On s'aperçoit que tout est dicté au premier jour de tournage. Si le processus de création était intact au moment du tournage, on pourrait assister à un éclatement ; au lieu d'être le moment où on finit le film, ce pourrait être le moment où on le commence. Les éléments tournés pourraient être hétéroclites et se rassembler peu à peu. Seulement il n'y a pas de système de production qui permette de travailler de cette manière, même pour des films à très petit budget. On ne peut pas se contenter de dire à un producteur : je commence un film. Ou alors il faut avoir un crédit immense, ou la chance de rencontrer quelqu'un qui vous fait absolument confiance. Je dois dire que c'était le cas pour « Robinson », mais c'est une chance rare. Les risques financiers sont trop importants.



Claude Melki et Micheline Dax dans « Strasbourg-Saint-Denis » (sketch de « Paris vu par »).

Cahiers Pour en revenir à ce problème qui nous préoccupe beaucoup, de la musique, pour « Méditerranée », ce qui est gênant c'est que les images donnent l'impression d'un discours qui continue, s'amplifie, sans que pour autant les éléments perdent leur côté autonome, alors que la musique joue le rôle de liant, liant dont le film non seulement pouvait, mais devait se passer. Puisque c'était sa fonction même que de faire un discours continu à partir d'éléments complètement autonomes.

Pollet Je ne crois plus du tout à la musique de film. Dans « Robinson » il n'y en a pas, sauf un violoncelle à la fin, qui d'ailleurs est une chose très douteuse, qu'en tout cas je ne referais pas. Je ne crois qu'au son. Ce qu'on peut obtenir par la musique, je crois qu'on peut toujours l'obtenir par le son. Mais c'est un problème très complexe. Pour « Robinson », et après d'autres films d'ailleurs, j'ai travaillé avec Jean Baronnet, qui est un des rares ingénieurs du son français à connaître ce problème.

Cahiers Pourtant, dans un film comme « La Religieuse », la musique est intéressante, justement par le parti pris de l'employer dans ses rapports avec le son brut.

Pollet Dans ce cas, oui. La musique et les bruits doivent, je crois, s'employer à peu près de la même façon, dans le même but.

Cahiers Toute une tendance du cinéma moderne porte ses efforts sur ce « jeu » du son brut et de la musique, raffinant de plus en plus sur la zone de transition, afin de déjouer nos repères, nos conforts. Le rôle de liant assumé par la musique dans « Méditerranée » va contre cette attention que la non-signifiance des plans réclame de nous à chaque instant et que les visions ultérieures du film réclament de nouveau.

Pollet Oui, c'était sans doute la crainte que le film ne fonctionne pas sans cela qui m'a poussé à le baigner dans un mouvement musical lyrique qui permette au spectateur d'y adhérer affectivement.

Cahiers Comment voyez-vous aujourd'hui vos premiers courts métrages ?

Pollet Rien de ce que j'ai fait avant n'appelait ce que j'ai fait dans « Méditerranée ». Les films auxquels vous faites allusion, mises à part quelques séquences de « La Ligne de mire », imitaient plus ou moins des films que j'avais vus. C'est pourquoi sans doute il y a longtemps que j'ai presque cessé d'aller au cinéma. C'est seulement en faisant « Méditerranée » que je me suis rendu compte qu'on pouvait s'appuyer sur un certain nombre de principes pour faire un autre cinéma. Je devinais qu'il était peut-être possible d'échapper à cette imitation du cinéma tel qu'on pouvait le voir, mais je ne savais pas du tout comment m'y prendre. C'est avec « Méditerranée » que j'ai commencé vaguement à voir. Mais je n'en sais pas beaucoup plus aujour-

d'hui. Mis à part ce que j'ai appris en réalisant « Robinson ». Les occasions de faire ce genre de films sont très rares, et j'ai eu la faiblesse de croire que je devais faire un film en respectant provisoirement les lois du système, il s'agit de « Une balle au cœur », sans oublier qu'il s'agirait ensuite de revenir avec plus de moyens à un cinéma dont les prémisses étaient contenues dans « Méditerranée ». C'était sans doute une erreur, mais sans laquelle je n'aurais probablement pas trouvé les moyens de tourner « Robinson ». Le film que je vais faire maintenant, qui poursuit la ligne de « Pourvu qu'on ait l'ivresse » et de « Paris vu par », je sais très bien qu'il ne me fera avancer qu'indirectement dans la voie de « Méditerranée », « Le Horla » et « Tu imagines Robinson ».

Cahiers On est tenté de se demander après « Méditerranée », qui est un point très avancé du cinéma, ce que vous avez voulu faire dans le sketch de « Paris vu par ».

Pollet Il y a une chose à laquelle je tiens beaucoup dans « Paris vu par », ou « Pourvu qu'on ait l'ivresse », c'est le personnage de Claude Melki. Parce que je crois qu'il est possible d'arriver avec lui à un comique très étrange, qui s'intégrera peut-être un jour dans une fiction proche de celle de « Robinson » par exemple, mais je ne sais pas encore comment.

Thibaudeau Oui, ce n'est pas du tout gênant de voir en même temps « Pourvu qu'on ait l'ivresse », « Gala », « Paris vu par » et « Méditerranée ». Cet acteur a un regard qui traverse le naturalisme.

Pollet Oui, et je ne m'intéressais qu'à ce personnage, pas du tout à la mise en scène, je ne mettais la caméra qu'à l'endroit où elle était le mieux placée pour voir ce qu'il faisait, en tout cas dans « Paris vu par ». On est là dans un comique dont l'étrangeté est très grande à mes yeux, et il est possible qu'à travers ce comique je puisse échapper au naturalisme ; pour le moment, ce comique, je me contente de le regarder, de l'ausculter, de voir ce qu'il vaut. En gros, le sketch de « Paris vu par » a marché sur tous les publics ; je ne dis pas que c'est bon ou mauvais; mais il est sans doute possible d'extraire le personnage de cette fiction assez traditionnelle dans laquelle je l'ai mis, et d'utiliser son pouvoir à d'autres fins. Seulement, cela demande une assez longue expérimentation ; si j'ai pu trouver les moyens de réaliser le film que je vais faire maintenant, c'est parce que le scénario est assez conventionnel, et cela me permet d'expérimenter une fois de plus, et cette fois dans un long métrage, le personnage en question.

Tout ce qui vient de Melki m'intéresse prodigieusement. La manière dont il travaille est totalement inattendue, il a un sens des déplacements, de la durée des plans, absolument extraordinaire. Quand je fais un plan avec lui, j'attends de voir ce qui va se passer ; je le provoque un peu, bien sûr, mais il est très indépendant.

Cahiers Vous avez l'impression qu'en l'éloignant de plus en plus de situations conventionnelles, vous pourriez à la rigueur le faire passer dans des films se rattachant à la veine « Méditerranée » ou « Robinson » ?

Pollet Je ne sais pas. Pour ne pas piétiner sur les plates-bandes du cinéma burlesque, où tout a été fait, j'arriverai peut-être, dans un prochain film, à un comique un peu particulier, qui fonctionnerait avec un rythme très lent, presque pesant, avec des plans-séquences interminables, avec le personnage qui bougerait à peine, peut-être même un seul plan fixe d'une heure et demie, qui serait comique sans qu'il y ait aucun gag de mouvement... Mais je ne suis pas sûr que ce soit possible ; et puis, j'ai quelquefois peur d'aller trop loin. Après « Méditerranée », je suis prudent ; ce qui explique certaines ambiguïtés de « Robinson ».



Laurent Terzieff dans « Le Horla ».

Cahiers Comment les gens reçoivent-ils « Robinson » ?

Pollet Les projections privées me permettent d'être optimiste ; mais il faut attendre de voir combien il y aura de spectateurs dans les salles. Si le film fait moins de 30 000 entrées en exclusivité, ça veut dire qu'il n'est pas question que je refasse un film dans cette voie avant deux ou trois ans, jusqu'à une nouvelle conjoncture favorable. Si par contre il s'amortit financièrement, je pourrai essayer d'aller plus loin ; c'est tout le problème des rapports avec le système.

Cahiers Comment avez-vous trouvé Tobias Engel, l'acteur de « Robinson » ?

Pollet Par hasard. Je cherchais à ce moment-là un producteur, pas un acteur. Il a vécu la fiction du film d'une manière extraordinaire. Son comportement frisait la folie vers la fin du tournage.

Cahiers Dans le film, le personnage est uniquement emprisonné par le film ; on n'a aucune idée de la taille de l'île, par exemple.

Pollet C'est entièrement fortuit ; je cherchais une île qui remplisse certaines conditions, qui soit une petite île déserte, et je n'en ai pas trouvé une qui soit commode pour l'acheminement du matériel. J'ai donc choisi ce lieu, qui me paraissait trop grand, mais était facile d'accès, et puis je me suis aperçu ensuite que ça n'avait aucune importance, puisque le film devenait assez abstrait pour que ce ne soit pas gênant que l'on imagine qu'il y ait un immense territoire, et même tout un continent, derrière l'espace que l'on voit. Le personnage était là, et il fallait filmer l'endroit où il était, c'est tout.

Thibaudeau Je trouve que les couleurs sont très intéressantes dans « Robinson ».

Pollet C'est très simple, les couleurs servent seulement à indiquer que le temps passe ; d'une séquence à l'autre, c'est toujours une autre lumière, à une autre heure.

Thibaudeau Quand les extérieurs sont très peu nombreux, sur la copie noir et blanc, c'est toujours la même chose ; alors que la couleur introduit la variété; elle joue un rôle créateur, elle indique des « seuils de pertinence ».

Cahiers Il y a comme dans « Méditerranée » une prédilection pour des heures de la journée constantes, soigneusement choisies.

Pollet Je suis presque gêné par la qualité esthétique qui en résulte ; j'aime bien tourner juste après le coucher du soleil, par exemple, mais cela conduit assez vite à faire des images dont la séduction est le seul contenu ; c'est pour cette raison que j'aimerais bien revenir un peu au noir et blanc, parce qu'en définitive, les problèmes de la couleur ne m'intéressent pas vraiment.

Cahiers Pourtant, aussi bien dans « Le Horla » que dans le sketch de « Paris vu par », on a l'impression d'un grand souci plastique, peut-être parce que le scénario ne vous intéressait pas énormément.

Pollet Ce n'était qu'un souci plastique. Pour « Le Horla », par exemple, j'ai fait appel à un peintre qui travaille depuis dix ans sur les rapports entre la psycho-pathologie et les couleurs. Dans « Le Horla », il n'y a pas une seule couleur qui ne corresponde, dans l'esprit de ce peintre qui a travaillé avec moi, à un rapport très précis avec un élément de la maladie du personnage. Il a étudié cela d'une manière systématique sur des milliers de peintures d'aliénés, dans une optique presque scientifique. Nous avons fait un travail énorme. Tout était prévu sur le papier. Mais en dernier ressort, je ne crois pas que ça ait beaucoup d'intérêt.

Thibaudeau Je crois que c'est un problème tout à fait différent avec les couleurs enregistrées sans truquage, les couleurs naturelles qui dans ce film ont, à mon avis, une qualité qu'on trouve rarement ailleurs.

Cahiers Quel est le principe qui a présidé au choix de telle heure plutôt que telle autre dans « Robinson » ?

Pollet C'est un souci de qualité formelle. Je savais qu'à telle heure on obtenait des couleurs qu'on ne pouvait pas avoir à telle autre. Quand nous tournions après le coucher du soleil, le choix de l'heure était tellement précis qu'on ne pouvait faire qu'un seul plan préparé. Après il n'y avait plus assez de lumière. Si le plan était raté, il fallait tourner le lendemain soir. J'utilisais d'ailleurs de cette façon la lumière pour donner le maximum de séduction au film. Ce que j'ai essayé de faire dans « Méditerranée » avec la musique.
Si vous voyiez le film en noir et blanc, vous verriez que c'est exactement le même film. La couleur n'apporte aucune signification supplémentaire, elle rend simplement le film plus agréable, plus varié. Je ne veux pas dire que je n'ai pas voulu que les couleurs du film soient ce qu'elles sont et quelquefois une certaine couleur très précise, de sorte qu'il me fallait quelquefois attendre huit jours un moment très précis pour tourner. Mais ce n'est rien d'essentiel.

Thibaudeau J'ai longtemps vu « Robinson » en noir et blanc, et c'était très bien. Mais d'autre part je crois que la façon d'enregistrer les couleurs ici, comme toujours chez Pollet, ce n'est pas rien. Leur qualité « réaliste », leur précision, fait qu'on reçoit des « messages couleur » distincts des choses photographiées, et de plus très diversifiés, soit qu'ils participent au montage, ou bien saturent un plan, soit qu'on assiste à l'apparition de la couleur même.

Pollet Je ne veux pas dire du tout que je laisse aller ça au hasard, mais je ne considère pas que c'est très important ; c'est un élément de plus, comme les costumes, comme le son.

Cahiers Mais, par exemple, on n'a jamais dans le film l'impression de chaleur.

Pollet C'est vrai ; je pensais que j'entrais dans la convention en montrant un type seul sur une île en train de crever de chaud, de transpirer ; ça n'avait pas plus d'intérêt que de le montrer en train de pêcher, ou de se livrer à toutes sortes d'activités quotidiennes. Tourner à des moments inhabituels pouvait donner au film une tonalité très différente de ce qu'on a l'habitude de voir. Les couleurs de « Robinson » sont vraiment une entreprise de pure séduction.

Thibaudeau Il y a quand même une étrangeté introduite par le choix de ces heures de tournage.

Cahiers Le fait qu'on ne voie que des éclairages de crépuscule oblige à penser à ce qui est absent dans le film. Le refus de la convention est autre chose aussi, il devient une qualité positive.

Thibaudeau Robbe-Grillet, dans « La Jalousie », avait fait en sorte que différentes indications contradictoires empêchent de situer la maison sur un point quelconque du globe. Là, c'est un peu la même chose.

Pollet Ce n'était pour moi qu'un problème de variété ; comme je savais que je n'aurais jamais de difficulté à tourner en plein soleil, puisqu'il y avait du soleil presque tous les jours, dès que j'avais de bonnes conditions au crépuscule, ou dès qu'il faisait mauvais, je tournais. Vous avez peut-être remarqué qu'il y a jamais de nuit dans le film, sauf dans un passage, celui où le personnage nage vers la terre, et où c'est purement fonctionnel, pour indiquer qu'il nage deux jours. Il y avait



« Méditerranée ».

dans le scénario beaucoup de scènes qui se passaient en pleine nuit, mais je les ai modifiées pour les tourner de jour, ou au crépuscule, pour que le personnage reste toujours intégré au paysage, qu'il ne prenne pas trop d'importance, comme ç'aurait été le cas si je l'avais filmé devant un écran noir.

Thibaudeau Le fait qu'il n'y ait pas de nuit pendant tout le film a un intérêt second, celui de faire de tout le film un « rêve ». La lumière du rêve est une lumière sans ombres, une lumière sans nuit ; et le fait qu'il y ait la nuit à la fin du film, et qu'il faille cette traversée de la nuit pour sortir du film, n'est pas du tout indifférent.
J'insiste là-dessus à cause peut-être de ma propre expérience. Dans mon premier roman, les premiers mots sont si l'on veut à six heures du matin, les derniers à une heure de l'après-midi, j'avais été incapable de poursuivre : l'après-midi, la nuit, m'étaient interdits. Dans le deuxième, je pars de nouveau du réveil matinal, et je me libère assez bien des préjugés chronologiques, mais je ne peux pas aller beaucoup plus loin que dix ou onze heures du soir. Avec le troisième, enfin, je démarre dans la « nuit » qu'autorise le précédent livre, et à partir de là tout est possible, jusque vers six heures du matin. Dans le roman auquel je travaille actuellement, tout est possible n'importe quand... Il me semble que toute fiction doit ainsi se décider entre le jour et la nuit, savoir ce qui l'éclaire. J'ai éprouvé cela dans le mot à mot, sans le chercher : ce qui m'aide à ressentir comment Pollet, dans « Robinson », s'il n'attaque pas la chronologie au niveau le plus visible du scénario, la détruit plus irrémédiablement, à un niveau inaperçu mais sans doute fondamental.

Pollet Je ne peux absolument pas dire que je l'aie voulu pour ces raisons. Je n'ai pas pensé à ça.

Thibaudeau Tu l'as voulu en tout cas dans ta pratique.

Pollet Oui, mais le but que j'avais n'était que de donner autant d'importance au décor qu'au personnage, pour que l'œil puisse circuler librement sur la cabane, la plage, l'oiseau, la mer, les objets, les gestes, autant que sur le visage ou la silhouette du personnage.

Cahiers De façon plus générale, si vous aviez tourné dans des décors violemment différenciés, cela aurait concentré l'attention sur le personnage.

Thibaudeau C'est ce qui enlève le personnage d'une durée réaliste qui est celle du scénario, implicitement, secrètement, la succession des plans est a-chronologique.

Cahiers C'est-à-dire que, comme dans « Méditerranée », s'instaure un temps qui n'est plus un temps référentiel, un temps de la chronique, mais qui est un temps **du film.** Robinson reste sur son île une heure vingt-cinq.

Pollet Oui, et je souhaite que dans « Tu imagines Robinson », le rôle principal soit tenu simultanément par chacun des spectateurs. Ce film, qui est un peu comme un miroir à plusieurs faces, tente de renvoyer chaque spectateur à lui-même. (Propos recueillis au magnétophone le 31 juillet 1968 par Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, André S. Labarthe et Jean Narboni.)

(1) La question n'est pas de ramener l'acteur à l'état de « chose », mais, rompant avec la séduction naturaliste, de faire de l'acteur cette « marionnette » supérieure, décrite par Kleist dans une fiction, et théorisée par Gordon Craig.

(2) Voir à ce sujet Eisenstein, qui distingue l'exploitation commerciale, forcément naturaliste ou décorative, des progrès techniques du cinéma (son, couleur, relief), et l'usage créateur de ces apports, déjà implicites dans des films muets (dans « Réflexions d'un cinéaste », p. 155 et suiv.).

Objet parmi d'autres

par Jean-Louis Comolli

Deux des longs métrages de Jean-Daniel Pollet, « Méditerranée » et « Tu imagines Robinson », entreprennent de réaliser ce que naguère l'esthéticien nommait « cinéma pur ». Curieusement, cette notion de « pureté », fruit (peu tentant, bien que non défendu) de la morale chrétienne, désigne, s'agissant de cinéma ou de littérature, la seule **matérialité** du film ou du texte. Qu'est-ce que l'objet précisément nommé « film » ? Non pas la fiction qu'il véhicule et ordonne, ni la représentation qu'il donne du monde, ni le portrait de ses personnages, ni même celui de son auteur : une certaine **durée** — de sons et d'images diversement combinés. Mais la fiction enfermée doublement dans la durée du film (le temps de sa projection) et dans l'espace filmique (le cadre, l'écran) a comme caractéristique obligée de sa nature de fiction de **toujours déborder** ce précis cadre spatio-temporel (durée de la projection sur l'écran), de toujours s'évader du lieu et temps cinématographique où pourtant théoriquement et matériellement elle se trouve assignée à résidence.

Volatile, en expansion continue, la fiction d'un film n'est jamais réductible totalement aux limites physiques de ce film. C'est dire que le « cinéma pur », tel que le film n'exprimerait que sa matérialité, telle que la durée de ce qui est montré coïnciderait exactement avec le temps nécessaire pour le montrer, n'est concevable que dans une perspective très restrictive, en refusant à la fois toute fiction et tout montage (dans la mesure où, même absente de chaque plan, la fiction se réintroduit obligatoirement dans leur rapport), bref, toute écriture : de cette coïncidence il y a quelques exemples, cas-limites. On a pu voir un film montrant le visage d'un dormeur et durant autant de secondes que le dormeur dormait. Le seul intérêt d'un tel cinéma chronométrique, enregistrement mécanique d'une certaine **durée**, est d'obliger le spectateur à subir le film dans sa durée réelle, c'est-à-dire à se guérir — par une thérapeutique de choc en l'occurrence — d'une certaine habitude du cinéma (prise au cinéma), et donc d'une certaine conception du cinéma (plus ou moins clairement consciente, et produite par un complet conditionnement à la consommation courante du cinéma) selon lesquelles (habitude et conception) la durée réelle du film est abolie par une durée fictive (celle de la fiction), se jouant de toute contingence à l'espace-temps, telle qu'au terme de la projection le spectateur « a l'impression » d'avoir « vécu » plus intensément, d'avoir été affranchi momentanément de toute sujétion au temps et à l'espace, c'est-à-dire à sa propre vie et au monde. Pour que le cinéma soit évasion, il suffit en effet que le temps et l'espace « libres » de la fiction se substituent à la durée et au lieu de la projection du film. Cette « liberté » dont la fiction fait preuve : illusion de liberté, d'autant plus contestable qu'elle est agrément de fictions qui, dans l'ordinaire de la consommation des films, n'ont rien d'innocent, ni de « libre », sont tout au contraire strictement au service de l'idéologie.

A tenter d'échapper à cet « état normal » du cinéma s'applique, dans « Méditerranée » et « Tu imagines Robinson », Pollet.

Les deux films jouent cartes sur table. Un petit nombre de cartes, dont les figures sont simples, les combinaisons réduites (au départ des deux films, pourtant, un réseau serré de mythes exemplaires). Rien que des images et des sons : dans « Méditerranée », séries d'images, « distribuées et redistribuées de la même façon et différemment », privées de toute référence, porteuses d'aucune fiction, sinon celles jamais formulées, ni fixées, mais multiples, variantes, que le seul jeu combinatoire fait naître de la succession ou de la répétition des plans. Nul autre discours donc, que celui que le film se déroulant entretient sur lui-même, le « commentaire » de Philippe Sollers n'ayant d'autre fonction que de participer de cette parole autonome du film, se refusant, comme le film se refuse, à recourir à tout référent, n'étant lui-même qu'une pièce mêlée aux autres, ni plus ni moins signifiante que les autres, du jeu formel qu'est le film. Par là, « Méditerranée » est un film qu'on peut dire sans « auteur » : les cartes sont données au départ, mais c'est le jeu qui joue, à travers les joueurs. Chaque spectateur de « Méditerranée » pourtant mis dans l'impossibilité de fuir dans la fiction (puisque aucune fiction ne se présente déjà constituée) et de se libérer de la durée réelle du film, est ce joueur, auteur de ce film sans auteur.

D'une certaine façon « Méditerranée » esquivait une difficulté : il est plus aisé de réduire la fiction aux simples règles d'un jeu quand aucun « personnage » n'intervient. Avec un personnage, la fiction trouve à s'ancrer ; une durée seconde, celle de la vie du personnage, intervient, même si cette « vie » se prête mal aux constructions psychologiques et n'est qu'une certaine quantité de gestes et de paroles fixée sur une même quantité d'images et de sons ; les références surgissent, infléchissent la lecture textuelle du film. Mais « le » personnage de « Tu imagines Robinson » est doté d'un statut particulier, qui permet précisément de le désinsérer de toute anecdote : à la fois le Robinson mythique et son contraire (puisque sans Vendredi), un homme qui dit peut-être qu'il est en train de se rêver seul sur une île, et qui peut-être en effet se rêve, se parlant à la troisième personne. Il est précisément le **produit** du film. De sa propre fiction, il ne reste que des bribes, des références qui certes le situent psychologiquement et socialement (un intellectuel parisien), mais, d'être dites par lui-même, court-circuitées en tant qu'information, deviennent signes de délire, fantasmes verbaux au même titre que les autres fantasmes du personnage, visuels ou sonores. Pièce du jeu au même titre que les autres pièces, le personnage de David-Robinson l'est encore en ceci que son image n'est pas privilégiée par rapport aux images de ses fantasmes. Tellement que ses « apparitions » elles-mêmes appartiennent, plus qu'à lui-même, à la caméra. David-Robinson se demande s'il ne rêve pas qu'il est seul sur une île, et ne va pas s'éveiller ailleurs : n'est-ce pas plutôt qu'il est rêvé par son rêve, par le lieu et le temps de ce rêve : le film ? Le commentaire de Jean Thibaudeau, là aussi, accrédite cette idée que c'est le film qui fabrique fiction et personnage, qui se raconte lui-même : ce commentaire s'adresse au personnage directement, lui dit « tu », alors que le personnage emploie pour parler de lui le « il ». Cette fuite, ce renvoi de la seconde à la troisième personne indique que le « je » qui parle et rêve, ici, est le film lui-même.

Le film qui s'adresse à lui-même ne peut s'ancrer que dans une sorte d'absolu de la fiction : c'est la fable qui se parle elle-même. Le film n'est plus donné comme « regard sur le monde », parole de l'un — auteur, personnage — aux autres — spectateurs —, évocation imagée d'espaces et de temps en fait situés « ailleurs ». Ce film, dès lors que manifestement il se désigne lui-même comme ce qui en lui parle, et parle seul, ne peut plus passer pour le simple véhicule d'un discours qui le déborderait, venu, quelque part à l'origine, du cinéaste, et parvenant, dans un « plus tard » illusoire, au spectateur. Il est à lui-même son lieu et son temps, c'est-à-dire son sens. Objet parmi les autres, alors peut-être effectivement la manifestation, la forme d'une certaine liberté. — Jean-Louis COMOLLI.



TOBIAS ENGEL DANS « TU IMAGINES ROBINSON » DE JEAN-DANIEL POLLET.

Le lieu dit

Parlant en direction des films de Garrel, dire qu'avec eux d'abord (non pas devant, observant leur spectacle ou déroulement, mais investis plutôt qu'y assistant, soumis à leur épreuve), nous sommes contraints de tenir. Moins troublés dans notre sensibilité cependant, malgré toutes manières d'agressions sonores, visuelles, d'ébranlements nerveux, d'élancements de douleur, que démentis dans notre mode de penser, et, une fois la clôture établie, une fois reçue et admise l'injonction péremptoire d'être là, les sautes de niveau, variations d'intensité, trous d'air, moments de dépression tournent en faveur du film, puisque participant de sa géométrie du déséquilibre et du porte à faux, de son va-et-vient entre décharge et haute tension. Peu de films, moins que ceux-là, sollicitent notre engourdissement, l'abdication de notre vigilance : dans une zone intense de stupeur, c'est au plus aigu de notre lucidité, à un éveil nouveau de notre entendement, à quelque pointe extrême de notre clairvoyance qu'il est fait appel. Avec ces récits véritablement en souffrance, dont le tracé brûlant semble se frayer un chemin au plus dérobé de la vie mentale, mais où veille, quoiqu'il y paraisse, « l'œil intellectuel dans le délire », l'obligation nous est imposée en retour d'une attention à un point-limite du supportable.

Refuser également (pour ne pas même parler du reproche d'obscurité ou d'incompréhensibilité, toujours reconduit par ceux dont la très vieille idéologie se satisfait de son propre aveuglement) ce qui, à une lecture partielle, semblerait justifier ou appeler la récupération paresseuse dans un vocabulaire médical ou psychanalytique, ou bien poser le faux problème de l'attribution à un auteur des fantasmes pris en charge par ses personnages. Obsessions, angoisses masochiques, narcissiques, sexualité honteuse et névrotique, hantises régressives peuvent bien animer et tourmenter ces personnages, mais ici **retournés**, inscrits, formalisés — l'inconscient, structuré on le sait comme un langage, informe à son tour la structure et la langue du film —, dans une économie implacable des gestes, cris, silences, ressassements. Une rigoureuse écriture physique se déploie dans l'espace, qui, loin de l'ordonner à ses lois, semble s'organiser avec et par elle, lignes et déplacements composant une architecture mouvante, une géométrie instable, en même temps que voix, mots articulés et hurlements fous sont utilisés dans leurs possibilités concrètes et spatiales, visuellement matérialisés (d'où l'étrange qualité de silence de films le plus souvent hurlant). Une dynamique intense (quelle que soit la durée et la fixité du plan, ou la prostration des personnages) mobilise dans le même emportement la chair des mots mise à jour et celle des corps pantelants, défait l'immobilité des figures, constituant un amalgame d'objets, de membres, de cris et de silences. Et puisque de tels films ne valent que par cette force, cette pulsion qui dénoue à l'instant le moins attendu l'ordonnance antérieure, leurs pouvoirs sont à chaque vision reconduits, ne perdent avec la connaissance nulle intensité, jouant avec chaque vision, comme la première fois.

Les lieux, ici, sont avares. Chambres blanches, cliniques, pans de murs nus, parois dépourvues d'ornements, pour ne pas parler de ce lieu du crime de « La Concentration » (morgue et enfer, clinique et four crématoire, hémisphères cérébraux avec le travelling en U comme la scissure centrale, mais aussi... décor préconstruit). Véritables réduits, même quand (« Le Révélateur » le prouve), ils feignent d'adopter la dimension d'une contrée et s'ouvrir à l'espace au gré de sinueux, complexes et à proprement parler **renversants** mouvements d'appareil, puisque l'échappée y retrouve sans manquer son lieu d'origine, puisque de la fuite existe à peine le point. Rien en dehors des quatre côtés du cadre, nul appel d'air ou battement de vie, le dehors même (guerre, répressions de tous ordres, grouillement infâme du hors-jeu) sera inclus, enfermé, par le jeu d'une métaphorisation que nous interrogerons.

L'écran n'est plus ici, comme le concevait Bazin, un cache ou cadre contraignant, mais ses bords mêmes, ses limites semblent appartenir au film, procéder de lui. Le défilé de sons et d'images impose le sentiment qu'il crée lui-même les moyens de son enfermement, l'espace illusoire de sa liberté, les limites de son jeu. Le temps même, épuisé, transformé par la tenue des plans et leurs lentes recharges, soumis à d'insensibles maturations, se reverse — une fois certain seuil tolérable franchi — en espace, se matérialise en lieu. Rien n'illustre mieux cela que le plan, admirable, dans « Marie pour mémoire », du rideau de fer qu'on relève brusquement au fond d'un réduit où se tramaient jusque-là d'obscures répressions : la lumière, le blanc, l'illusion de la fuite sont aussitôt absorbés, saisis, gelés au piège du dedans.

L'organisation de ces cellules spatiales, la mise en place de ces champs clos, de ces réserves, ces profondeurs aplaties, aspirées en surface, sont commandées à Garrel par le projet avoué de constituer une figure abstraite, synthétique, absolue, un chiffre exemplaire, une formule, une scène-modèle du monde : l'agression et le meurtre, le sexe et le sang, l'homme et la femme enfin, parvenant moins à se déchirer en se saisissant qu'ils ne s'épuisent à prendre à bras-le-corps le vide actif qui les sépare et les unit. Telle attitude conduit à s'interroger de nouveau sur ce qui fut, de tout temps, l'apport fondamental du cinéma moderne : le mode de révélation du lieu. Si une écriture peut être créatrice, réaliser le lieu dans l'instant même où elle le décrit, il ne peut en être absolument de même au cinéma où le lieu préexiste toujours à l'enregistrement par la caméra. Mais s'il est présent, certes, s'il peut être montré à ce stade, il n'est dit ni ne se dit. L'échec massif de tout un cinéma tient à ce que le lieu y est traité comme réceptacle, au lieu de se voir préalablement défait, puis reconstruit « chemin faisant », par une minutieuse, rigoureuse, patiente exploration de ses possibilités, par un épuisement et une réalisation de ses pouvoirs latents. La métaphore du monde que vise à constituer la scène modèle, globale, des films de Garrel — cratère d'obus, fondrières, encoignures, champ de concentration, mais aussi bien sexe ouvert, maison, famille, rencontres humaines — ne doit pas ses pouvoirs à quelque symbolisation, ou allégorie figée en l'un de ses termes, mais au traitement par éclatement du lieu préalable et recomposition du lieu (dans et par le film). Garrel tire du monde ses figures comparantes à quoi — par l'organisation des structures, la récurrence des trajets, l'épuisement des perspectives et des angles, la saturation des parcours, l'exploration du théâtre jusque « dans ses dessous » — le monde viendra ensuite se comparer. Le piège et le labyrinthe, quand bien même ils existent déjà techniquement (et, nous l'avons vu, comment au cinéma pourrait-il en être autrement ?) ne s'avèrent pièges et labyrinthes — et notre vie pourra dès lors être dite « comme une prison » — qu'à être « découverts » comme tels par ceux qui, en gestes et efforts, les éprouveront.

D'où vient, chez Garrel, le sentiment que le film (conception, tournage, montage et vision) a lieu dans l'instantané, flambe et se consume (tout cela bien loin du nouveau tic : « le film en train de se faire »). Impression d'un tracé fulgurant, se faisant sous (avec) nos yeux, surgissement d'un trajet propagé en tous sens et irréversible. L'écran, dès lors ? Non plus une surface neutre recueillant des formes existant en dehors et avant lui, mais rendu à sa fonction première : la matérialisation de ces formes, sans quoi elles se dissiperaient dans les lointains. Comme une plaque sensible trempée dans l'émulsion de l'air, révélant ses figures, ou membrane vibrant d'une tonalité fondamentale, ou muqueuse dénudée laissant sourdre les traces sanglantes. N'est-ce pas là — et puisque l'on ne saurait éluder la question qui travaille tout le cinéma moderne, d'un lieu commun possible au théâtre et au cinéma, la fonction que Mallarmé assignait à son Théâtre : « milieu mental identifiant la scène et la salle » ? Jean NARBONI.



BERNADETTE LAFFONT ET STANISLAS ROBIOLLES DANS « LE REVELATEUR » DE PHILIPPE GARREL.

Cerclé sous vide

entretien avec Philippe Garrel par Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette

Philippe Garrel vient d'avoir vingt ans. Il a tourné trois courts métrages (« Les Enfants Désaccordés » et « Droit de visite » en 1966, « Actualités Révolutionnaires » en 1968) et quatre longs métrages (« Anémone », 16 mm, et « Marie pour mémoire », 35 mm, en 1967, « Le Révélateur » et « La Concentration », tous deux 35 mm, en mai et juin 1968). Le fait qu'il soit fils du comédien Maurice Garrel est moins anecdotique qu'il n'y pourrait paraître : c'est à lui qu'il a demandé d'incarner dans « Anémone » et « Marie pour mémoire » les divers visages du Père : flic, psychanalyste, espion, mouchard, indic, etc. Tourné en mai dernier en Allemagne, sans repérage préalable des lieux, au hasard des routes, « Le Révélateur » (avec Laurent Terzieff et Bernadette Laffont) est un film d'une heure entièrement muet, sans paroles, sons ni musique. Il n'aura demandé qu'une semaine de tournage et une de montage. Mais ce record est largement battu par « La Concentration », film en couleurs d'une heure trente, tourné en 72 heures d'affilée, dans un décor unique, et monté, lui aussi, en une semaine. Deux acteurs (Zouzou et Jean-Pierre Léaud), un seul décor (construit en studio par Garrel lui-même), mais à « transformations » : un grand lit blanc, plus ou moins carré, dont le pied figure un balcon (comme bordant une grande baie) ou le devant d'une scène de théâtre (que peut masquer un rideau de plastique). De part et d'autre de ce lit, deux réduits, l'un à gauche sur l'écran, sorte de salle d'eau entièrement carrelée, blanche, comportant pour seul accessoire un robinet d'où coulera du sang ; l'autre, à droite sur l'écran, sorte de four, aux cloisons de brique rouge, où brûle en permanence une flamme. Du lit on accède à la « chambre froide » (située à gauche) par une ouverture latérale dans la paroi qui borde le lit sur sa gauche, paroi constituée du côté du lit par une glace, du côté de la « chambre froide » par le revers de cette glace, couvert de peinture argentée. De l'autre côté, l'accès à la « chambre chaude » (le four) est fermé par une porte dans la cloison de droite, elle aussi constituée du côté du lit par une glace symétrique de la première et lui faisant face. A la tête du lit, une cloison noire constitue le fond du décor. Sauf « Anémone », aucun des films de Garrel n'est encore sorti à Paris. Pourtant, « Marie pour mémoire » a obtenu le grand prix du festival d'Hyères cette année, et remporté un grand succès public lors des « journées cinéma » du festival d'Avignon...

Cahiers Ne se passe-t-il pas avec ce magnétophone dont nous nous servons maintenant la même chose qu'avec une caméra : à partir du moment où on le met en marche, n'y a-t-il pas, tôt ou tard, quelque chose qui se déclenche ?
Philippe Garrel Avec la caméra c'est mieux. Parce qu'il y a une paranoïa à l'égard des images. Ici, en face d'un magnétophone, on croit qu'on est en sécurité.
Cahiers Mais c'est faux.
Garrel Si, on attend que cela se passe. On reste toujours un peu extérieur à la chose.
Cahiers On est plus en sécurité avec un magnétophone ? Ou moins ?
Garrel De toutes façons, la pensée, c'est contagieux : tu es voué à un certain état qui règne dans la pièce, et auquel tu participes, et que tu es capable de perturber ou de conserver tel quel...
Cahiers Ce qui est frappant, c'est que tu sois venu pour cet entretien accompagné de cinq personnes...
Garrel Ils étaient là ; ils m'ont demandé « Où tu vas ? — Je vais là. — On peut y aller ? — Oui. »
Cahiers C'était pour savoir si un silence multiplié par six ou sept personnes c'était un danger qu'on divisait...
Garrel Vous pensez qu'on engage plus facilement la conversation quand on est moins nombreux ?
Cahiers Non, mais que si on est plusieurs à se taire, on n'est pas responsable de tout le silence.
Garrel Vous parlez déjà de responsabilité : « Qui est responsable de ce silence ? » Il n'y a pas de responsabilité. Il tombe comme ça. Mais en soi, il est évidemment beaucoup plus pur que la parole. La parole, c'est le moment où on se vidange.
Cahiers Quand on dit « responsable », c'est hors de toute notion de morale.
Garrel Mais il y a un rapport d'appropriation dans « responsable ». En fait, quand tu tournes, tu ne sais plus, au bout d'un moment, **qui** fait le film. Ça se déclenche, tu dis « moteur », puis tu ne dis plus un mot, et ça te projette dans divers états... Tu ne sais plus ce que tu contrôles et ce que tu ne contrôles plus, tu fais complètement partie de l'état que tu as cautionné dans telle scène, c'est tout. Et ici, tu joues avec cet état. Mais ce n'est pas plus lui qui te dirige que toi qui le diriges. C'est aléatoire. Ça devient pur langage. Et comme ta pensée est d'habitude liée à ton langage, pendant que le moteur tourne, tu es lié à cette nouvelle forme de langage qu'est une scène.
Cahiers Tu as dit : « Quand je tourne, je ne sais plus ce qui vient de moi et ce qui vient d'ailleurs ». S'agit-il d'autres gens, des gens qui sont sur le plateau ? Ou du fait de faire un film, de la caméra ?
Garrel Non, au moment où l'on dit « moteur », où ça tourne réellement, il n'y a plus de décisions à prendre par personne, elles sont déjà prises. On ne rectifie rien pendant que ça tourne, on ne corrige pas plus celui qui est en train de jouer que les techniciens qui travaillent. Il y a un certain nombre de gestes, qui sont le code qui lie le cinéaste à ses machines, et les types qui jouent se souviennent d'un certain nombre de points où ils doivent aller, et d'un certain nombre de phrases, ou de structures qu'ils doivent établir, mais ils y vont dans un état de complet somnambulisme. Tout reste instinctif.
Cahiers Ce que nous faisons là, bien que sans caméra, recoupe donc un peu ce qui se passe sur un plateau... Dans les deux cas, on aboutit à un certain état qui débouche sur de la parole, ou sur un film, ou sur un silence éventuellement.
Garrel Mais il faudrait que ce silence ait un sens. Ce qui est intéressant, c'est que ce que tu as prévu, organisé, cela se passe mais te dépasse. Tu promets une histoire, tu l'accomplis, et au moment où elle s'accomplit, toi tu ne sais plus ce qui te lie à cette histoire. Tu sais seulement que tu en fais partie. Mais tu ne peux pas effectivement avoir avec elle des rapports d'appropriation...
Cahiers Au début de chaque plan, tout de même, le cinéaste est tenu de faire un acte qui le lie à ce qui va se passer dans ce plan, même si après...
Garrel La décision ?
Cahiers Oui.
Garrel Eh ! bien, la décision, c'est ce qu'on aimerait bien entendre dire, ce qu'on aimerait bien que sa femme par exemple dise, ce qu'on aimerait bien, soi, lui dire, qu'on n'a jamais osé lui dire, et ainsi de suite. On s'identifie à un certain nombre de personnages, on tourne avec des substituts de soi-même, ce qui suscite un certain nombre de choses qu'on a envie de dire, envie d'entendre dire par d'autres personnes. C'est en cela que, à l'intérieur



MAURICE GARREL ET FRANÇOISE REIMBERG DANS « DROIT DE VISITE » DE PHILIPPE GARREL.

de la réalité, le tournage est un moment complètement privilégié, qui projette ceux qui en font partie dans un état d'intensité fantastique, où effectivement tout est largué. C'est pour ça qu'on sort du plateau complètement vidé, qu'on ne sait plus où aller. Le plateau est un endroit où l'on plante un pieu, où l'on inscrit tout ce qui est en soi...

Cahiers Le tournage est donc le moment où l'on essaie de concentrer tout ce qui était diffus jusque-là.

Garrel Où on élimine tout ce qui était anecdotique, et qui entravait l'essentiel.

Cahiers Ce moment du « tournez », est-ce le moment où toutes les forces sont à leur plus grand degré de concentration, où il y a déjà sur le plateau un état de charge presque électrique, ou bien est-ce un moment de potentiel bas, qui se chargerait de plus en plus à mesure que le tournage dure ?...

Garrel Ah non, c'est **le** moment privilégié uniquement parce que tout le monde se concentre, et qu'effectivement il y a de l'électricité dans l'air. Les gens sont tous très très tendus, reçoivent mieux les choses, mettent tous leurs sens en éveil. Parce que, d'abord, il y a beaucoup de lumière, tout est éclairé violemment : au bout d'un moment cela devient vraiment fascinant, un point qui est éclairé. Parce que la lumière, qui est très violente, a aussi une certaine architecture, beaucoup plus harmonieuse que n'importe quelle autre Pour tout cela, quand on commence à tourner, tout le monde est très tendu, tous les rapports qui existent entre les gens sont des rapports électriques, tous livrent beaucoup plus d'eux-mêmes à ce moment que, disons, quotidiennement.

Cahiers Tu parlais du moment où ce que tu tournes dépassait ce que tu avais voulu, où, ayant tel projet, tu t'aperçois que la scène est devenue autre chose. Tu prends conscience de ce « dépassement » au moment où le plan se tourne, ou bien en voyant tes rushes, ou quand tu vas monter ton film ?

Garrel Non, pendant le tournage. Après, quand je revois mes rushes, je me dis : « Je suis comme ça », j'ai l'impression d'être devant une glace, de me regarder ; tout me paraît d'une limpidité fantastique. Mais pendant que je tourne, pour moi, rien n'est encore clair, je suis forcément dans une terre inconnue, puisque chaque fois je tente de préparer des scènes telles qu'une violence intérieure en surgisse brusquement. La mise en scène, c'est la préparation de ce surgissement. C'est au moment où la scène se tourne que cette violence imprévue s'accomplit. Après, moi, je la connais, cette scène, et je la reconnais comme effectivement étant née de mes traumatismes, de mes obsessions, mes angoisses, etc. Quand je la vois sur l'écran, c'est comme si je me regardais dans un miroir. Quand tu te regardes dans un miroir, tu te connais bien, mais tu trouves ça étonnant tout de même. Tu connais bien ton visage ; tu sais bien comment il est fait, et quand tu te regardes, pourtant, ça ne coïncide pas avec l'idée que tu as de toi.

Cahiers Si tu te reconnaissais absolument en voyant le plan tourné, après avoir cru un moment qu'il y avait en le tournant quelque chose qui te dépassait, on pourrait penser que le plan, une fois tourné, est une déchéance par rapport à son tournage. Mais ce n'est pas le cas, puisque, en te reconnaissant dans le plan, tu trouves en même temps qu'il y a en lui quelque chose qui te dépasse...

Garrel De toute façon, le fait d'aller aux rushes, le fait de se regarder après le tournage, c'est du narcissisme. On va voir ce qu'on est, et comment on conçoit les rapports de la femme, de l'homme, et du monde, de la guerre... C'est un point d'arrêt par rapport à soi : on ne pense pas pendant qu'on se regarde.

Cahiers En fait on ne peut pas du tout connaître, on peut seulement reconnaître.

Garrel On n'en sait pas davantage après qu'avant. On se dit : « J'avais oublié qu'il y avait ça et ça », et effectivement tout y est, mais concentré.

Cahiers Que penses-tu alors qu'il arriverait si tu te mettais devant un miroir pour te filmer directement ?

Garrel Ça n'a aucun intérêt de se filmer devant un miroir. C'est effectivement une certaine façon d'envisager la maladie appelée schizophrénie que de se planter devant un miroir et de ne plus en bouger, mais filmer cela devient complètement aberrant, puisqu'il est certain que, si tu tournes, c'est parce que tu sens que tu es encore un animal social et que tu as effectivement des rapports sociaux : tu pars avec une équipe, tu travailles avec des gens, tu leur communiques un certain nombre de choses qui sont faites pour être ensuite montrées, et ainsi de suite.

Filmer, tourner des films, c'est certainement une façon maladive d'assumer ses rapports sociaux, mais cette façon maladive reste tout de même très sociale. Si tu concentres dans une petite boîte un certain nombre d'idées fortes. et qu'elles puissent se divulguer, c'est un acte de propagande qui se situe sur un plan social, même s'il est relativement révolutionnaire quant à la manière de communiquer.

Cahiers Le comédien est un double de toi-même, ou au contraire quelqu'un dont tu es détaché ?

Garrel En fait, je ne veux pas le connaître, parce que je n'ai pas plus de raisons de le connaître, lui, que n'importe quel autre individu. Quand je tourne avec lui, il y a un moment où, mentalement, l'un bave sur l'autre sans arrêt : ça déteint à une vitesse fantastique, et c'est cela qui compte.

Cahiers On n'a pas le sentiment que tu aies eu le même rapport avec Didier Léon, Terzieff ou Léaud, dans tes trois derniers films.

Garrel Certainement. Mais c'est aussi parce que le metteur en scène est un **imposteur.** Il n'y a que lui qui connaît en haut lieu sa cuisine ; il passe par un certain nombre de schémas psychologiques pour arriver à la faire digérer à toutes les personnes qui sont là, que ce soit par les mathématiques pour les gens de l'image et du son ou par la psychologie ou simplement le réconfort. En fait, il n'y a rien de plus à faire que de dire aux comédiens de plonger. Il doit sûrement y avoir dans chaque cas une méthode d'approche différente, parce que c'est effectivement de l'imposture en haut lieu, que de faire de la mise en scène, c'est de l'imposture que de décider tout d'un coup qu'un cerveau se permet de réunir un certain nombre de gens et de leur faire tourner ce que bon lui semble, de faire ce que bon lui semble avec eux.

Cahiers Dans « Le Révélateur », on a le sentiment que Terzieff est complètement dirigé, mais dans « La Concentration », on n'a pas du tout le sentiment que Jean-Pierre Léaud le soit, qu'il soit manipulé...

Garrel Terzieff a fait les films conventionnels de la bourgeoisie. Quand il tourne « Le Révélateur » il se rend bien compte que c'est assez intéressant, parce que les gens autour de lui sont tous très passionnés, qu'ils font les choses rapidement et avec un certain lyrisme ; et en même temps, il ne comprend pas, parce que c'est un film muet ; alors il pense que je lui fais faire du mannequinat, et en haut lieu c'est peut-être effectivement ce que je lui fais faire, du mannequinat.

Cahiers Le fait que dans « Le Révélateur », justement, la parole soit refusée ou interdite à Terzieff, alors qu'elle est permise et même encouragée très fort pour Léaud dans « La Concentration », explique certainement en partie la différence qu'on peut sentir dans leur façon de jouer ?

Garrel C'est sûr. D'autant plus que Terzieff dans « Le Révélateur » incarne la génération précédente, qui précède celle de Léaud et la mienne. Dans « Marie », j'avais déjà l'impression d'en avoir fini avec ce qui, moi, me traumatisait dans la génération précédente, d'avoir vidé l'abcès. « Marie » décrit le traumatisme de la nouvelle génération, les rapports de type militaire qui règnent entre les gens, le fait que tout dans la société soit fait pour oublier le traumatisme de la guerre. Si la nouvelle génération va un peu plus loin que la précédente, c'est uniquement parce que la précédente a été traumatisée par la guerre, alors que pour la nouvelle, le chantage au matériel, au confort, ne fonctionne plus. C'est pour cette raison que dans « Le Révélateur » je n'ai pas donné la parole à l'ancienne génération ; je l'ai montrée simplement dans son traumatisme, c'est-à-dire vivant la guerre, et j'ai montré cela d'une façon complètement abstraite parce

qu'il n'y a pas de raison de montrer une guerre concrète ou d'historiciser : on sait que par toute guerre les hommes sont marqués, qu'ils ne peuvent plus, après, avoir les mêmes rapports qu'avant.

Cahiers Dans « Le Révélateur », on a l'impression qu'il y a un saut du grand-père au petit-fils : entre Terzieff et le bébé il pourrait y avoir place pour une génération, celle des gens de vingt à vingt-cinq ans, disons ceux qui ont fait le film.

Garrel Il y a d'une part un rapport entre l'âge de ceux qui ont fait le film et l'âge qu'a l'enfant, c'est-à-dire quatre ans, et d'autre part ce que deviendront à l'âge de faire des films les enfants tels que celui du « Révélateur » qui ont en ce moment quatre ans, qui naissent dans un capitalisme complètement décadent où tout craque de toutes parts, où un ennui mortel plane sur tout : ces enfants sont certainement en passe de faire des choses fantastiques. Il en va de la création comme du reste : je crois que plus on est près de la naissance, plus on fait les choses a-culturellement, et plus ça devient fantastique. Si aujourd'hui un jeune homme de quinze ans prend une caméra, il est forcé qu'en sortent des choses très très fortes au niveau de l'innovation. Simplement parce qu'il ne connaîtra rien. Statistiquement, il y a toujours énormément de déchets, mais je suis sûr que plus on s'approche de la naissance au niveau des possibilités de création et plus on stimule le processus.

Cahiers Moins on aurait de références culturelles, plus on serait « innocent » culturellement, plus on serait apte à innover ?...

Garrel C'est sûr. Je suis absolument contre la culture.

Cahiers Pourtant — la chose est bien connue — très fréquemment quand on ne connaît rien au cinéma ou à l'écriture, on ne filme, on n'écrit que les pires clichés...

Garrel Il ne faut pas que ce soit n'importe qui qui filme ou écrive. La révolution dont je parle arrivera quand des types de quinze ans auront vraiment **envie** de tourner, parce que de toutes façons, les gens qui ont envie de faire les choses les font. Et c'est pour cela qu'il faut faire la révolution : il faut établir des systèmes où les choses sont permises, où il n'y a plus d'interdit, où les gens vont à ce qu'ils veulent. Et simplement donner une possibilité **matérielle** de faire du cinéma aux types qui ont vingt ans. Quant à la sélection, elle se fera uniquement en fonction de l'instinct : les gens vont vers le cinéma ou n'y vont pas. Il ne faut absolument pas faire des écoles de cinéma ni donner des caméras dans les écoles, il faut seulement que fasse naturellement partie du système le fait qu'il y ait un endroit avec des caméras où il soit possible de s'inscrire pour tourner, c'est tout. Et croire que tout le monde voudra tourner est aberrant : c'est comme si tout le monde voulait écrire. Effectivement il y a du papier pour tout le monde, mais tout le monde n'écrit pas, et quand il y aura des caméras pour tout le monde, tout le monde ne tournera pas.

Cahiers L'idée que moins on a de références, plus on parvient à un certain nombre de vérités profondes, qu'on exprime plus fort que les autres, contredit tout un mouvement essentiel de l'art moderne qui est fondé sur la connaissance, sur la remise en cause permanente de toute la culture, mais une culture connue, acquise et décodée.

Garrel A partir du moment où l'on tourne, on se situe par rapport aux antécédents, par rapport aux cinéastes qui vous ont précédé, et ce qu'on essaie de faire, ce qui s'appelle en fait innover, ce n'est rien d'autre qu'être la somme de ce qui précède plus quelque chose. Il s'agit toujours d'une tentative, puisqu'on a des rapports absolus avec le film qu'on fait : il n'est pur qu'avant d'être fait. Après, il devient entaché d'un certain nombre de choses. D'autre part, le fait de n'avoir aucune référence culturelle, c'est se trouver dans la possibilité d'innover, parce que plus on a vu de choses, plus on en a dont il faut se débarrasser.

Cahiers Es-tu de ceux qui ont peu de références culturelles ?

Garrel Je ne sais pas. J'ai vu tous les films de Godard, comme un fou, dès qu'ils sont sortis, et en fin de compte je n'ai vu que ceux-là, parce que chaque fois que je voyais d'autres films (j'en voyais très peu souvent, mais il suffisait de regarder les photos), je constatais qu'ils étaient inclus dans les films de Godard, et que ce n'était donc pas la peine d'aller les voir, qu'ils répétaient des trucs que Godard avait déjà trouvés. J'avais donc vraiment des rapports à sens unique avec le cinéma.

Cahiers On a l'impression qu'il y a aussi deux générations dans tes films. Grosso modo, il y aurait d'un côté les courts métrages et « Anémone », et de l'autre « Marie pour mémoire », « Le Révélateur » et « La Concentration », comme s'il y avait une cassure entre les deux groupes...

Garrel Certainement, parce que « Anémone », c'est très mauvais, c'est complètement godardien. Sans cesse j'ai été obsédé, par ce qu'il fait, par ce « clean » qui est fantastique : effacer tout, tout ce qui est le prétexte, et installer des rapports complètement froids entre les gens, dans le froid de la modernité justement, tout étant dénoncé comme particulièrement douloureux. Mais pour « Anémone » ce n'était pas le sens profond de ce qu'il fallait faire, ce n'était pas bien.

Cahiers Ce n'est pas en termes de valeur qu'était faite la distinction entre les deux générations de films...

Garrel Oui, mais un type qui réécrit Marx est moins intéressant que Marx.

Cahiers Il ne s'agit pas seulement de ton rapport au cinéma, le problème est de toi à toi. Dans « Anémone », il y a moins de distance que dans les films suivants, par rapport à tes fantasmes, tes obsessions. Tu étais encore un peu englué en eux, et c'est cela aussi qui était bien. A partir de « Marie pour mémoire », il y a une coupure, ta distance est plus grande.

Garrel Dans « Anémone », au départ, il y avait un prétexte : le fait que je devais attaquer la bourgeoisie. Pour cela, je prenais une jeune fille bourgeoise, et je la confrontais à un inconnu, n'importe qui, qui serait censé la faire parler. Et cela déjà est complètement aberrant, parce qu'il y a un a priori sur les rapports des personnages, un a priori qui réconforte, qui donne une sécurité au spectateur, qui conduit à des rapports intellectuels avec le film : au départ on met une sorte de croix statistique ou sociologique sur un personnage. Et c'est ce que je n'ai pas voulu faire ensuite : mes personnages étaient simplement donnés comme déclassés, mais n'appartenaient pas à des modèles statistiques, n'étaient pas référentiels.

Cahiers Des personnages masculins, puisque tu parlais de « doubles », tout



« Anémone » : Pascal Lapérousaz et Anne-Aymone Bourguignon.

à l'heure, on est tenté de dire qu'ils te ressemblent un peu, mais la façon que tu as de les regarder, dans « Anémone », est très différente de celle avec laquelle tu regardes Gabriel ou Jésus dans « Marie pour mémoire » : il y a une distance beaucoup plus grande, et qui n'est pas du tout faite de recul ou d'ironie. Dans « Marie pour mémoire », reviennent souvent des phrases comme : « Je me donne en représentation », « Comme ma douleur est spectaculaire », « Comme je me montre », etc., ce qui est extrêmement significatif : tu dénonces un certain narcissisme, vis-à-vis duquel tes personnages prennent aussi leurs distances.

Garrel Le fait de se regarder, de se montrer n'est pas très héroïque. Il y a là beaucoup de complaisance. Ce n'est vraiment rien faire que de faire un film. C'est très facile, ça ne demande aucun travail. Ce n'est pas non plus dangereux de faire un film : il y a des choses qui sont beaucoup plus dangereuses.

Cahiers Mais le film ne peut-il pas être dangereux, même si ça n'a pas été dangereux pour l'auteur de le faire ?

Garrel Si, il peut être dangereux, puisqu'il paraît que certains films sont interdits. L'image doit avoir effectivement un certain pouvoir. Les gens du gouvernement le savent très bien, qui se gardent leur télé pour eux tout seuls, parce qu'ils savent très bien que l'on mène une société où l'on veut avec l'image.

Cahiers Tu disais à propos de tes films : « Ce n'est pas la peine de parler des quelques milliards de gens qui sont sur terre, puisqu'après tout il n'y a qu'un homme et qu'une femme, donc des éléments complètement épurés. » Est-ce que c'est là un processus complètement réfléchi chez toi ? Penses-tu que les problèmes sont toujours entre un homme et une femme, entre



« Le Révélateur » : Bernadette Laffont, Stanislas Robiolles et Laurent Terzieff.

la génération précédente et la génération actuelle, donc qu'avec un homme et une femme, entre deux murs, on peut tout dire ?

Garrel Oui, c'est pour moi une sorte de grille mentale, un préalable à tout film possible. Mais cela existe aussi dans la vie. On constate par exemple, dans toute conversation, des sous-jacences passionnelles, des rapports très très cruels entre les gens, toujours masqués de prétextes douceâtres, mais en fait toujours régis par l'Œdipe et le reste. Quand, après les événements de mai, on parle d' « expérience » par exemple, quand on jette ce mot « d'expérience » à la figure de la nouvelle génération, il est évident que c'est un recours hypocrite à une notion complètement aberrante. On nous dit : « Vous ne pouvez rien faire — Pour quelle raison ? — Vous n'avez pas d'expérience ! » Or c'est là un faux problème, puisque nous avons **la force...** Oui, je veux que les choses soient relativement épurées, au niveau de l'analyse comme de la psychanalyse (contre laquelle je suis, d'ailleurs). Enfin, je tente de montrer que tourner c'est aussi une façon de s'auto-analyser, et cela fait partie de la dénonciation du système ; c'est une thérapeutique comme une autre. Cette thérapeutique du tourner est en dernier lieu la seule chose importante. La difficulté, effectivement, c'est qu'on ne tourne pas pour les autres : on tourne pour soi. Quand on a terminé, et qu'on pose ça, le film, sur la table de montage, le reprendre plus tard pour venir le placer devant l'écran, accomplir toutes les opérations qui viennent après le tournage, c'est relativement désagréable à faire. Le moment fort, c'est le moment où on tourne, c'est tout. Le reste n'est pas très intéressant. Je ne fais pas de préparation du tout avant le tournage, parce que je trouve que ce n'est pas intéressant. Il n'y a d'intéressant que le moment où l'on se met dans un certain état, où l'on doit faire un film, où l'on plonge avec un certain nombre de gens qu'on a choisis.

Cahiers Si seul compte tout ce qui entoure et conditionne le tournage, le tournage lui-même n'est plus qu'un prétexte...

Garrel Non, parce qu'on constate que la caméra modifie une grande quantité de choses, comme on l'a dit tout à l'heure. Dès qu'elle démarre, elle a une certaine influence sur tous les comportements. Si bien que quand je parle du tournage comme thérapeutique, cela veut dire aussi qu'il s'agit d'un jeu. Il y a thérapeutique dans le sens où tout le monde est malade, et jeu dans le sens où tout le monde se regarde évoluer, grâce au cinéma. C'est pour cela que le tournage est un moment irremplaçable.

Cahiers Ne se passe-t-il rien d'intéressant au montage ou au mixage ?

Garrel Quelquefois, j'ai eu l'impression de cuisiner un peu à la table de montage. Mais ce n'est pas très intéressant. Ce qui est intéressant dans chaque plan, c'est qu'il parvienne à projeter le spectateur dans un certain état, état qui ne se définit pas intellectuellement mais sensiblement. La petite cuisine qu'on peut faire ensuite est complètement, **elle,** structurée intellectuellement : « Je veux mettre ça là parce que ça sera intéressant de l'avoir après ceci, etc. » Mais l'état, l'impression provoquée, c'est une chose qui existe au tournage, et qui doit se restituer, après toutes les opérations, dans la salle. Donc, quand les plans sont terminés, il n'y a plus qu'à les mettre bout à bout. En dernier lieu, je pense qu'on pourrait voir les films comme on lit souvent les livres : en commençant par le milieu. Bien sûr, en procédant ainsi, on ne comprend pas très bien quel est l'angle sous lequel l'auteur ou les personnages voient le monde, mais ça n'est pas grave. Quand je voyais les films de Godard, c'était de cette façon. Je ne m'intéressais pas du tout à la trame psychologique, à la situation des personnages dans tel ou tel milieu, je voyais simplement des hommes et des femmes qui parlaient, chaque plan étant pris comme une pièce d'un puzzle, dont l'image totale est l'angle de vue de Godard. Il me semble d'ailleurs que « Made in U.S.A. » est vraiment fait de cette façon, comme un puzzle, et c'est ça qui est intéressant : un film avec juste un prétexte, un film policier qui est comme la police, dont on ne comprend pas comment ça fonctionne, des réseaux très kafkaïens dont on ne comprend pas la trame, des gens simplement placés dans la terreur. Non, je ne vois pas très bien ce que le montage peut ajouter, sinon d'exciter l'œil au moment où il y a un effet, et rien de plus.

Cahiers Quand on voit tes films pour la première fois, on a l'impression qu'ils sont faits de grands blocs, de plans de 3, 4, 5 minutes, blocs qui se suffisent à eux-mêmes, qui sont mis bout à bout, mais qu'on aurait très bien pu intervertir, leur ordre dans le film étant aléatoire. Quand on les revoit, on a l'impression un peu inverse qu'il y a tout de même une progression dramatique, ou une **fiction...**

Garrel Mais bien sûr : ces films sont elliptiques, mais ils ont une démarche, une direction. Quand je disais que je ne pouvais pas faire de montage, c'est que, par rapport au temps dont je dispose pour le tournage, je ne peux pas jouer sans cesse à déplacer ma caméra. Mais pour ce qui est de coller les plans les uns derrière les autres, de leur succession, je crois que cela répond effectivement à une démarche qui, elle, est structurée, même si c'est instinctivement. De toute façon, il y a bien un sens, il y a toujours un sens qui correspond au déroulement du monde, puisqu'on naît et qu'on va vers la mort. Il n'y a pas à changer l'ordre des plans : la seule chose qui importe c'est qu'il y ait un certain nombre d'ellipses entre chaque plan, ellipses plus ou moins grandes. Et l'idée même du montage, c'est de ne jamais faire d'ellipses différentes. Ce qui s'appelle le rythme, ce que Lelouch appelle le rythme, c'est détestable : ce tic de marquer sans arrêt les nuits et les jours, de montrer les moindres choses que font les personnages, même s'il y en a qui ne sont pas importantes, cette volonté de tout garder, au lieu de sucrer les choses sans intérêt, comme fait le cinéma dit conventionnel. On garde tout, uniquement parce qu'on a peur de ne pas montrer, par exemple, le passage d'un endroit à un autre. Mais ces choses-là n'ont aucun intérêt. La seule chose qui soit importante, c'est le moment où les gens se rencontrent, et l'état dans lequel ils sont alors.

Cahiers Pour « La Concentration », en tournant, tu savais dans quel ordre tu

mettrais tes plans ? Parce que nous l'avons vu, nous, dans l'ordre des rushes. Cet ordre aurait très bien pu être conservé. Mais tu vas tout de même le changer.

Garrel Oui, je vais faire basculer toute la fin au milieu. Ce qui s'est produit, c'est qu'au moment du tournage, qui a duré 72 heures d'affilée, sans interruption, j'avais un fil conducteur, une corde à quoi me raccrocher, pour me guider, et cette sécurité a duré un certain temps. Tout d'un coup, je n'ai plus eu de corde, je n'avais plus aucun souvenir de la durée des plans, si bien que je ne savais plus où j'étais. Alors j'ai fait le film comme un puzzle, et je me suis aperçu que, pour moins me déprimer, au lieu de terminer le film par la fin du tournage, ce qui m'aurait fait vivre le film complètement au premier degré, j'allais tourner la fin du film avant son milieu. Pendant le tournage, je me suis aperçu à un moment que je tournais un plan qui pourrait être le dernier plan du film. Puis je me suis dit : il y a encore des plans à tourner après celui-là, donc il y a encore des choses à mettre au milieu du film. Il y avait un vide avant le dernier plan qu'il fallait remplir. Quand j'ai tourné mon premier film, « Les Enfants désaccordés », j'avais l'impression, sans arrêt, que je tournais absolument n'importe quoi. Je tournais complètement instinctivement et je me disais que ça ressemblait bien trop à des photos de mode. Et quand je suis rentré en salle de montage, j'ai vu tout de suite un ordre : il n'y avait vraiment qu'une façon de le monter. Je crois que la structure est quelque chose de complètement instinctif.

Cahiers Et tu crois qu'il n'y a qu'une structure possible dans un film ?

Garrel Oui, je crois qu'il n'y en a qu'une pour chaque film et même qu'une seule pour tous les films. Elle est plus ou moins limpide et transparente dans chaque film, mais elle est unique pour tous.

Cahiers Tu ne crois pas qu'il puisse y avoir plusieurs structures imbriquées ou superposées ?

Garrel Non, il n'y en a qu'une, bien sûr prise dans chaque film à un certain niveau particulier, avec différentes épurations de l'anecdote. Mais en fait la structure d'un film est toujours la même, parce que l'homme se raconte sans arrêt, chaque fois qu'il a un crayon au bout des doigts, hop, il se trace lui-même. Et comme les hommes sont tous constitués identiquement, ils ont une même grille : le fait qu'ils sont régis par des rapports amoureux avec les femmes, par des rapports de cruauté avec les hommes. Ça marche même pour les De Funès, pour n'importe quel film. Chaque fois que je vois un film, j'ai toujours l'impression de voir — plus ou moins débile — une même pensée qui se trace sur la pellicule.

Cahiers Donc tu ne conçois absolument pas, un jour, pour un film à propos duquel tu ais toujours cette vue instinctive des structures, de pouvoir, à la table de montage, déplacer un bloc, une séquence, changer de façon importante la structure initiale, en te disant que ce sera « mieux » ?

Garrel Mais moi, je n'arrive pas à trouver pourquoi c'est « bien », donc je ne peux pas avoir d'ordre « mieux ». Et ce n'est pas intéressant de faire deux fois les mêmes gestes, je trouve. C'est bien d'arriver, de dire : « C'est certainement ça, ça et ça », et plus on va vite, plus on plonge dans les choses, plus on est dans le « bien », dans l'efficacité.

Cahiers Ce qui frappe dans tous tes films, c'est la longueur des plans. C'est venu comment ? D'une réflexion sur le fait qu'en laissant des gens dans un coin de pièce devant la caméra qui « révèle », il va obligatoirement se passer quelque chose qui va s'intensifier ; ou d'une réflexion sur le cinéma ; ou d'une absence de moyens économiques qui faisait que tu ne pouvais pas découper facilement, cet empêchement devenant ensuite une forme pour laquelle tu te sentais fait ; ou c'était inconscient ?

Garrel Peut-être est-ce, effectivement, que c'est beaucoup plus musical de composer un plan qui dure longtemps. C'est en tout cas plus drôle, c'est une espèce de petit jeu d'organiser la longueur des plans : « ça se passe là, et puis après la caméra va là et là ». On peut organiser ça comme on dirige un orchestre. Il y a aussi le fait qu'on ne pouvait vraiment plus tourner en un temps impossible, comme tournaient les Ricains, qui s'étalaient pendant des mois et des mois, qui accusaient avec l'image les moindres sens, alors que les choses, pour être signifiées, n'ont pas besoin d'être soulignées. De toute façon, le problème de la caméra, c'est de savoir ce qu'elle est en soi, parce qu'après, pendant le tournage, elle devient la salle. Que représente cet objet qui prend l'image, le lieu commun voulant que ce soit l'œil de Dieu? En fait, il n'y a aucune raison de ne pas tendre à une certaine harmonie musicale entre les choses ; il faut tendre à l'exemplaire sans arrêt. C'est comme si on se projetait dans l'objectivité, le fait d'avoir une caméra avec de la pellicule, et de choisir un moment privilégié. Qu'est-ce que je suis ? Je suis qui prend la caméra, de la pellicule, se projette lui-même, et après, passe le résultat devant la société, une « microsociété », c'est-à-dire plusieurs personnes réunies dans une salle. Cela oblige à avoir une position morale sur le cinéma et la société. Cette position morale, c'est ce que je m'inflige à moi-même pour pouvoir continuer d'exister, c'est-à-dire le pire.

Cahiers La caméra est un instrument de torture alors ?

Garrel Oui.

Cahiers Et dans « La Concentration », elle est littéralement cet instrument de torture ?

Garrel Oui, quand Zouzou rampe sur les rails du travelling, la caméra, le cinéma pourraient l'écraser.

Cahiers Dans tes films, le statut, le rôle de la caméra n'est pas toujours le même. Dans « Anémone », par exemple, on voit la caméra, on voit l'opérateur à la caméra faire une déclaration.

Garrel C'est Jean-Luc persécuté ; c'est simplement la caméra montrée, ce que fait Jean-Luc depuis longtemps, dénoncée comme présent du cinéma.

Cahiers Mais la caméra n'est pas agressive là, elle est presque familière.

Garrel Dans « La Concentration », le simple fait de montrer les rails du travelling, que ces rails soient montrés dans le décor, dans l'appartement — si c'est un appartement — et que cette voie ferrée, ces rails pour caméra soient donnés comme élément dramatique du film, signifie que ce n'est plus la caméra seulement, mais **le cinéma** lui-même qui est intolérable.

Cahiers Le chariot de travelling que l'on voit aussi dans le film, et sur lequel Zouzou est étendue, c'est plus ou moins une table mortuaire, une table de morgue.

Garrel Exactement.

Fournier (opérateur de Garrel) La caméra est une mitrailleuse qui se déplace sur un chariot, et les plans longs ce sont des rafales. C'est plus efficace.

Cahiers De la même façon, Léaud et Zouzou sont couverts de fils qui sont ceux des micros cravates, tenus par du sparadrap, et bien en évidence. Ces fils participent eux aussi au film, non seulement à son tournage mais à sa fiction, ils deviennent des signes dramatiques. Ainsi, quand Léaud et Zouzou coupent une ficelle qui les lie l'un à l'autre, on craint qu'ils ne coupent les fils du son...

Garrel Ce qu'ils coupent entre eux au début, cette ficelle qui les retient l'un à l'autre, c'est la figure du cordon ombilical.

Cahiers Dans « Le Révélateur », la façon dont le cinéma est présent dans le film est encore très différente. Quand l'enfant fait des signes à quelqu'un derrière lui, qu'on ne voit pas, ce n'est peut-être pas à la caméra qu'il s'adresse, mais c'est la caméra qui lui répond et qui mime les mouvements des personnages. A ce moment-là, la caméra n'est ni « caméra montrée » ni « instrument de torture », elle est acteur.

Garrel Dans ce cas, il s'agit simplement de dénoncer une certaine façon de concevoir le cinéma. Parce que faire du cinéma — et c'est ça que j'appelle une **imposture** — c'est dire : « intéressez-vous à moi ». Mais cet « intéressez-vous à moi », on s'aperçoit finalement qu'on ne le pose pas par rapport à la Société, on le pose par rapport à la notion de perfectibilité, c'est-à-dire ce qui est communément appelé Dieu. C'est tout le temps le même problème : qu'est-ce que cette



STANISLAS ROBIOLLES . « LE REVELATEUR ».

image, quel est ce regard ?
Cahiers Crois-tu que chaque plan, que toute image ne transmette qu'un seul message ? Plan, message, dont la lecture serait unique, la communication univoque ?
Garrel En tout cas, toute interprétation intellectuelle qu'on en donne démolit l'image, les plans. Dès que j'essaie moi-même d'en parler, je vais contre eux, je ne peux pas m'empêcher de les détruire. En soi, ils se suffisent à eux-mêmes, ils sont faits pour être reçus, c'est tout. Le cinéma idéal est un cinéma qui serait reçu par tout le monde de la même façon, toute la salle étant projetée dans une psychose collective qui est précisément le film en train de se dérouler. Voilà le point maximum de perfectibilité du cinéma, son absolu.
Cahiers Même si le film n'est pas forcément expliqué par la réflexion au stade de la réception, crois-tu que la forme idéale du cinéma serait celle où — mis à part ceux qui ne reçoivent pas le film du tout, c'est-à-dire ceux qui ne l'aiment pas — il n'y aurait qu'une seule façon de recevoir et de lire un film, un plan, une image ?
Garrel Absolument. C'est une question de soumission, il n'y a qu'à être soumis. Une chose est certaine : au cinéma, par le film, on endort le spectateur pendant un certain temps, on le fait se mettre en référence ou non à sa propre vie, et à la sortie, on le force à se redéfinir.
Cahiers On s'adresse donc à un spectateur bien précis, chaque fois, et qui doit se redéfinir à travers des grilles qui lui sont personnelles...
Garrel Mais ce spectateur bien précis, c'est Dieu justement. Quand on fait le film, les rapports qu'on a avec sa propre rigueur font qu'on se trouve affronté à un jugement absolu total : il faut que je me prouve à moi-même que je suis capable d'harmoniser les choses. Mais la notion même de rigueur est une notion para-mystique.
Cahiers Le moment où le film est lu échappe obligatoirement à son auteur...
Garrel Oui, je ne sais pas ce qui se passe au moment où les gens voient mes films. Quand il y en a qui viennent me voir à la sortie, je m'aperçois simplement qu'ils ont du mal à parler, c'est tout. C'est bien. De toute façon ils ne peuvent rien dire, et moi je serais bien embêté pour leur répondre.
Cahiers Dans la mesure où les spectateurs, en voyant le film, doivent faire référence à leur vie personnelle, le film doit donc passer par des grilles qui sont propres à chacun des spectateurs...
Garrel C'est ce qui entache sa réception : le film n'arrive pas à conduire où il veut une personne qui soit dénudée, et **complètement.** Mais en dernier lieu la tentative est effectivement telle : conduire jusqu'à un certain état émotif une personne complètement dénudée, qui accomplit un rêve éveillé dans un fauteuil, qui s'identifie à un personnage ou à un autre, qui fait tout le voyage du film d'une façon instinctive, irréfléchie, et qui, à la sortie, est de nouveau obligée de réfléchir. Pour parler du cinéma, on est obligé de constamment le transcender, de viser ce que tend à être le cinéma quand il est « réussi ».
Cahiers C'est pour t'approcher de cette possibilité maximum que tu choisis les situations les plus exemplaires possibles ? Des situations de base.
Garrel Oui, pour épurer le film de toutes les contradictions mesquines habituelles, et que le problème, par exemple, de la guerre des sexes, soit montré le plus profondément possible, épuré de toutes ces considérations misogynes dues à la société. Je me souviens que je m'étais intéressé à Godard pour ça, parce qu'il tournait avec sa femme. Je trouvais ça vraiment curieux. Je me disais : si ce type est dans son lit avec sa dame, et qu'il a une caméra sur sa table de chevet, ça doit être terrible. Il va se lever, il la filme, puis pfhuit !, il repose la caméra et il se recouche. Je trouvais ça très très intéressant.
Cahiers Dans « La Concentration », à l'inverse de tes autres films où l'on a l'impression d'un moment unique, d'une collision temporelle de la conception, de la réalisation, du montage, du mixage, de la projection, il semble qu'il ait quand même existé un stade préalable, celui de la construction d'un lieu, de la mise en place d'un décor, d'une sorte de machine labyrinthique, de piège dans laquelle les personnages viendront se prendre.
Garrel J'ai en effet construit cette machine non à mesure que l'on tournait, comme cela se faisait pour les décors dans mes autres films, mais avant de tourner. J'ai fait ma maison, en épurant le plus possible, pour y placer un homme et une femme en coexistence, un homme qui me représentait. Voilà, j'ai fabriqué une **maison-cinéma.** Cette maison, c'est le cinéma. Et c'est pourquoi il y avait des rails de travelling sur le plancher.
Cahiers Dans tes films antérieurs, il n'y avait jamais de lieu unique...
Garrel Simplement des déplacements d'un lieu à un autre. Pour « Le Révélateur », je trouvais intéressant de tourner dans les décors pathologiques du rêve, dans des trous, des fondrières, dans des bois, dans des flaques d'eau.
Cahiers Cette maison de « La Concentration », tu ne l'as pas du tout choisie neutre. Elle est elle-même une concentration de toutes sortes d'angoisses, de symboles...
Garrel Ce lieu est le lieu dramatique du film : l'espace est divisé en deux « chambres » que l'on appelait pendant le tournage la « chambre froide » (qui est douche, morgue, etc.) et la « chambre chaude » (qui est four, gril). Entre les deux, une zone neutre de passage : le lit. Et il y a, en face du lit, la chambre noire de la caméra, de la salle. Et les rails sont posés autour du lit, d'une « chambre » à l'autre pour le cinéma, ils sont comme un regard, comme une paire de lunettes, et ils font communiquer le « chaud » et le « froid », la caméra étant le vase communiquant entre eux. Du côté du « froid », la chambre est à la fois salle de bains, toilettes, clinique, hôpital psychiatrique, laboratoire, cinéma. Du côté « chaud », c'est le four crématoire, la torture. Mais il y a du sang dans les deux pièces, la « chaude » et la « froide » : à un moment, Léaud se coupe les veines avec un bout de pellicule dans la « chambre chaude »...
Cahiers Il est difficile de ne pas voir quelque symbole dans ce geste...
Garrel Non, rien de réfléchi. Ça vient pendant que je tourne : je n'en peux plus du cinéma, je ne le supporte plus, et je me demande ce que je pourrais bien faire. Alors nous avons pris un bout de pellicule, l'avons peint en métallisé pour en faire une lame de rasoir. Rien n'était prémédité, sinon **le lieu** du film. Le premier matin du tournage, je suis arrivé avec les draps pour le lit et j'ai arrangé la maison, c'est tout. Après, je n'ai rien eu besoin d'autre que d'hémoglobine pour faire du sang.
Cahiers Le décor était construit sans que tu saches exactement ce qui se passerait dedans ?
Garrel Le décor, c'est comme le titre : l'ayant, je pouvais faire le film. De toute façon le décor était fait de telle façon que les personnages et la caméra n'y rentrent pas n'importe comment, comme on va s'asseoir sur une chaise, n'en sortent pas non plus, et qu'ils ne puissent s'y déplacer que selon certains parcours obligés, certaines figures imposées.
Cahiers On en revient à la notion de labyrinthe, et même de labyrinthe initiatique.
Garrel C'était un lieu clos, d'où on ne pouvait pas sortir. Exactement ce qu'est une vie d'homme.
Cahiers On a l'impression que le film est une façon d'épuiser tous les parcours possibles dans ce décor, de mitrailler sous tous les angles, le haut, le bas, la droite, la gauche...
Garrel C'était effectivement ce genre de parcours : je me lance dans le labyrinthe, ne sachant pas où je vais, et à la fin je n'en « sors » qu'en tuant la jeune fille et en me tuant moi-même.
Cahiers Aucune possibilité du labyrinthe ne reste inemployée...
Garrel Oui, parce que je ne voulais pas d'un « décor » classique, je voulais une architecture dramatiquement fonctionnelle qui conditionne tout le film, qui **soit** le film.
Cahiers Il n'y avait pas de quatrième mur ?
Garrel Uniquement pour qu'on puisse circuler, parce que si j'emmurais les techniciens, on y restait, et cette fois, après, on me mettait une camisole de

force. Le quatrième mur, c'est comme s'il était transparent, en verre. C'est la caméra et l'écran de la salle.

Cahiers Dans « La Concentration », il y a un dessin de l'infini avec un cercle autour : n'est-ce pas une sorte de clé du film ?

Garrel C'est la croix de l'infini cerclé sous l'idée de vide.

Cahiers Est-ce que ça ne devrait pas être le titre du film ?

Garrel Oui, je voulais graver cette figure sur la pellicule avec une épingle, pour revenir un peu aux grottes de Lascaux, pour ramener le cinéma à ce stade.

Cahiers Est-ce que ce symbole de l'infini cerclé ne répond pas un peu à ce que serait pour toi l'aboutissement idéal du cinéma, c'est-à-dire celui où **tout** l'univers, le cosmos serait cerné par une caméra ?

Garrel Une tentative mégalomaniaque ? Oui, le cinéma c'est un peu ça.

Cahiers Comment as-tu choisi entre les différentes prises pour « La Concentration » ? Puisque chaque moment du tournage est unique, irremplaçable ?



« Marie pour mémoire » : Zouzou, Sylvaine Massait.

Garrel Je ne choisis pas : je prends dès que c'est bien. Quand ça ne l'est pas, c'est que la prise a été interrompue, qu'elle n'a pas été jusqu'au bout.

Cahiers Donc la seule prise complète, c'est celle que tu gardes.

Garrel C'est ça. Dès qu'elle est bien, c'est-à-dire complète, je ne la refais pas.

Cahiers Ce qui la rend « bien », c'est le fait qu'elle soit tournée jusqu'au bout...

Garrel Le fait qu'elle se soit passée, oui. Parce que quand ça ne se passe pas bien, c'est toujours de notre faute. On ne sait pas où va le plan, et on ne le découvre que quand il se fait. On ne peut avoir des rapports d'appropriation avec lui que dès qu'il est tourné. La seule chose qu'on puisse constater, c'est s'il est tourné jusqu'au bout ou pas, et le refaire s'il ne l'est pas.

Cahiers Ce principe vaut pour tes autres films ou seulement pour « La Concentration » ?

Garrel Surtout pour « La Concentration », parce que la caméra marchait bien, et qu'on tournait dans un vrai studio. Pour les autres films, la caméra marchait moins bien, c'était plus difficile, quand ça ne marchait pas c'était toujours la faute de cette caméra, qui était assez rustique, un objet ancestral.

Cahiers En ce qui concerne ce que disent les acteurs dans tes longs métrages (sauf « Le Révélateur ») il semble y avoir de grandes différences au niveau moins du texte lui-même que de la méthode de tournage : dans « Marie pour mémoire », on a l'impression que les paroles leur sont soufflées, dans « La Concentration », au contraire, qu'ils ont beaucoup de champ libre, qu'ils improvisent sur et même inventent leur texte.

Garrel Au début, je leur faisais travailler le texte avant tournage, et puis je ne l'ai plus fait parce qu'ils le disaient en y pensant trop. Alors j'ai écrit les dialogues sur un bout de papier, qu'ils lisaient hors du champ. Dans le dernier film, on a utilisé toutes les méthodes : quand les choses ne roulaient pas bien, j'écrivais les dialogues, et dès que c'était parti et que je voyais que la situation suffisait à impulser les acteurs, je laissais aller. De toute façon le dialogue se déroule chaque fois de façon aussi parfaite, qu'il soit « improvisé » ou complètement préparé, et on ne sait plus du tout ce qui vous appartient ou ce qui ne vous appartient pas : quand les gens improvisent après qu'on les a mis dans un état suffisamment électrique, ils parlent pour vous. Pour qui ? Finalement on ne sait pas très bien.

Cahiers Ce ne serait pas alors la caméra, le « révélateur » ?

Garrel La caméra, c'est intéressant dans les échanges électriques, bien sûr ; ça devient l'objectivité regardante. Et ça met effectivement les gens dans une certaine forme paranoïde qui les rend très réceptifs à tout ce qui se passe ; ils se mettent à parler, et les pensées se mélangent, et on ne sait plus très bien qui parle...

Cahiers Au moment du tournage, cette parole diffuse s'adresse à qui ?

Garrel Les acteurs jouent devant Dieu. Quand on tourne, l'idée est que tout se passe complètement à ciel ouvert ; tout d'un coup, il y a deux personnages, dont l'un est moi, et qui jouent devant l'objectivité. Comme s'ils avaient une scène de ménage transcendantale, où ils s'envoient à la gueule tout ce qui les sépare, tout ce qui fait qu'ils sont de sexes différents. Et ça, en temps de guerre. Nous sommes en temps de guerre. Quand par exemple on tournait « Le Révélateur » en Allemagne, chaque fois qu'on installait un plan, la police arrivait ; en soi, d'ailleurs, ça ne me gênait pas, j'avais été en Allemagne un peu pour ça : tourner près des camps militaires, pour avoir l'impression qu'on est très oppressé. C'est cet « en temps de guerre » que j'ai voulu mettre implicitement dans « La Concentration », encore plus que dans mes autres films.

Cahiers Dans « La Concentration », on voit des choses épouvantables sur l'écran, mais on a le sentiment qu'il s'en passe de bien plus épouvantables encore dehors, hors champ, à l'extérieur de la « maison », hors d'atteinte du cinéma.

Garrel Je suis bien d'accord : c'est encore plus épouvantable à l'extérieur.

Cahiers Avant le film, tu parles aux acteurs, tu les vois beaucoup ?

Garrel Non, j'essaie de ne pas leur parler ; eux, ils me le demandent. Je leur raconte tout ce qui me passe par la tête, il suffit de leur parler, ils sont contents. Les gens demandent des explications sur ce que vous êtes et ce que vous faites ; on leur donne réponse, et puis quand on tourne, il s'avère que ça ne renie pas tout ce qu'on a dit, mais que ce n'est pas ce qu'on a dit.

Cahiers L'enfant du « Révélateur » avait-il conscience de faire un film ? A-t-il été marqué par le cinéma ?

Garrel Ce qui l'intéressait, c'était de pouvoir se toucher sur l'écran. On lui a expliqué : « On fait le cinéma, et après tu te touches sur l'écran, tu te souviens » — parce qu'il l'avait fait déjà dans « Marie ». Et il se souvenait très bien de cette image projetée qu'il pouvait toucher après.

Cahiers Dans le « Révélateur », tu as expliqué pourquoi les personnages ne devaient pas parler ; mais il aurait pu y avoir une bande-son, des bruits ?

Garrel Je voulais me référer au rêve ; et je me suis dit que la façon dont on réceptionnait le rêve était en soi muette. On a des rapports avec des signes, qu'on codifie après par le langage ; mais la façon de percevoir est muette. J'ai tenté d'approcher l'état de prise de vue qu'on a sur le rêve ; c'est-à-dire qu'on ne réagit pas intellectuellement, qu'on est perdu dans un espèce de labyrinthe qu'on parcourt.

Cahiers Pour toi les rêves ne sont jamais sonores ?

Garrel Non, je crois qu'on transpose après, ou parallèlement, avec les mots, mais je ne crois pas qu'on rêve autre chose que des signes imaginaires : « imaginaire » disant bien qu'il s'agit d'images. La preuve, c'est qu'un élément extérieur, par exemple la parole, vous réveille.

Cahiers Quelle est ta conception de la couleur dans « La Concentration » ?

Garrel Je pensais qu'on pouvait faire un pas de plus avec la couleur : utiliser uniquement le métal, le rouge et la chair.

Cahiers Ce qui frappe sur le plan des couleurs, ce n'est pas tant le feu, ni la chair, c'est l'étoffe des slips ; ces tissus luisants... Cette qualité est donnée par la couleur, et ne le serait pas par le noir et blanc. Le feu, et même le sang, on pourrait l'imaginer en noir et blanc ; mais le côté argenté, luisant,

des slips en plastique, ce serait plus difficile.

Garrel En noir et blanc, ce serait plus esthète. La couleur, c'est vraiment très tranchant.

Cahiers Elle accentue le côté métallique, dur.

Garrel C'est mieux pour la souffrance des spectateurs.

Cahiers Mais tout côté esthète n'est quand même pas complètement absent : dans le « Révélateur », par exemple, où les éclairages sont très savants.

Garrel Je voulais, avec les éclairages, faire vraiment du **noir** et du **blanc.** Partager l'écran entre nuit totale et flashes de lumière pour qu'on ne soit plus du tout dans le réel, que plus rien ne soit réaliste.

Cahiers Très souvent, n'est éclairée qu'une partie du cadre, le reste se révèle après. Comme dans la scène de « Marie pour mémoire » où un rideau s'ouvre brusquement, et où l'obscurité fait place à la clarté.

Garrel Le fait de jouer sur l'éclairage de la salle est très intéressant ; c'est vrai aussi pour la télévision, dont la vibration électrique allume la salle. Le fait de jouer soit dans les noirs, soit dans les blancs contrastés, soit dans les gris, allume les choses complètement différemment, et les personnages ne sont pas vus de la même manière. Dans le « Révélateur », on était en Allemagne et on n'avait pas d'éclairage ; on a acheté des lampes de poche, et c'est tout, et on a poussé la pellicule au développement. Je raisonne toujours mes films par rapport à ce que j'ai, j'essaie de faire au mieux avec ce que j'ai. Je suis en Allemagne, l'argent n'a pas cours, alors je loue une caméra de reportage et j'achète une lampe de poche. Tout le reste s'ensuit, l'endroit où je dois me placer, etc.

Cahiers Cette utilisation de la lumière dramatise beaucoup les plans.

Garrel Cela concentre l'attention sur les personnages, intensifie leurs gestes, et ça élimine tout le reste. En plus, le fait que certains passages soient surexposés fait que ce n'est plus Terzieff qui est sur l'écran, mais **l'homme en soi, la femme, l'enfant,** les rapports biographiques de ces gens ne m'intéressent pas.

Cahiers Ce parti pris d'éclairage fait que le « Révélateur » n'est pas seulement un film muet, à cause de l'absence de son, mais aussi à cause de la plastique, de l'image.

Garrel Le reste s'ensuit. Dès qu'on n'a pas de son, on est obligé, chaque fois qu'on fait un plan, de donner tous les signes par l'image, donc il y a une gestuelle différente. Mais je n'avais pas d'a priori, de préméditation.

Cahiers Les deux acteurs conviennent particulièrement bien. Bernadette Laffont a d'abord le physique très noir, très accusé, un peu Musidora, et l'hyper-expressivité faciale de Terzieff, qui est parfois gênante quand il parle, se justifie quand il n'a plus la parole.

Garrel Oui, c'est un animal.

Cahiers Ça devient Conrad Veidt.

Garrel Qui c'est, Musidora et Conrad Veidt ?

Cahiers Il n'y a peut-être qu'un seul « vrai » raccord dans tes films : c'est le plan du « Révélateur » où les parents sont sur la route, et voient le lit du gosse. La caméra s'éloigne d'eux, et raccorde sur le gosse qui marche dans le même sens. On est alors extrêmement surpris quand on voit les parents rentrer dans le champ. As-tu conçu ces deux plans indépendamment, ou les as-tu tournés en pensant à leur rapport, et au choc qui s'ensuivrait ?

Garrel J'en ai fait d'abord un, et le suivant, je me suis demandé où je pouvais mettre la caméra, étant donné que les choses devaient se passer de cette façon précise...

Cahiers Donc il t'arrive, indépendamment de toute idée de structure générale du film, de penser le rapport simplement de deux plans, de faire du montage...

Garrel Oui, mais ce n'est pas du montage, c'est simplement un problème de collure. Le seul problème c'était qu'on ne pouvait pas assez vite faire venir la caméra de l'autre côté. Souvent, la solution qu'on trouve, c'est précisément ce qu'on vous apprend à ne pas faire, dans les écoles. Justement parce qu'on n'y apprend que la convention, ce qui s'est déjà fait.

Cahiers Pour les plans très longs, comportant des mouvements assez compliqués, dans le « Révélateur », y avait-il plusieurs prises ?

Garrel Une seule : on n'avait pas le temps de trainer. De toute façon, on a eu des rapports complètement catastrophiques avec le film. Un film, c'est toujours une catastrophe : on ne le sauve que de ne pas être fait, c'est tout ce qu'on peut dire. Sur une route, on n'était évidemment pas à l'aise pour tourner, avec les voitures qui passaient...

Cahiers Il y a pourtant des plans extrêmement compliqués qui ne donnent pas du tout l'impression d'avoir été tournés à la sauvette, entre deux passages de voitures.

Garrel C'était tellement difficile d'avoir une bonne prise, et on se contentait de cette prise, quelle qu'elle soit.

Cahiers Dans le « Révélateur », on a l'impression qu'il y a des troupes de C.R.S. qui bloquent les routes, qui encerclent le lieu du tournage.

Garrel Mais le cinéma c'est vraiment ça. Si je voulais faire des films comme tout le monde, il me faudrait la police, les autorisations : c'est d'une tristesse...

Cahiers Il y a dans le « Révélateur » beaucoup d'éléments qui semblent répondre à des préoccupations purement plastiques, rythmiques : signes d'un souci des valeurs esthétiques...

Garrel Non. De toute façon, on ne peut pas différencier le plan de ce qu'il n'est pas. Dès qu'on commence à se demander : si ce n'était pas éclairé de la même façon, est-ce qu'on le recevrait de la même façon ?... On ne peut pas dissocier l'éclairage de la façon dont les gens jouent, dans cette lumière-là justement. L'éclairage conditionne le jeu, donc participe du discours global du film.

Cahiers Il y a quelques scènes où l'on voit les acteurs parler : est-ce qu'ils parlaient véritablement ?

Garrel Par exemple, quand Terzieff téléphone, je lui ai dit : « Tu racontes quelque chose dans une cabine téléphonique, c'est la guerre, débrouille-toi ». Il a joué effectivement la scène, parce qu'à Münich ça devait aller très mal pour lui : il a téléphoné à sa dame en lui disant « Je suis coincé à Münich, ça va très mal pour moi. Il y a un type qui s'appelle Garrel qui m'a emmené dans une aventure pas possible. »

Vous allez publier dans les « Cahiers » ce qu'a dit Pasolini sur les étudiants (1) ? Il va vraiment très très mal ! Je ne comprends pas ; ses films, c'était vraiment bien. « Uccelacci », c'est fort.

Cahiers Tu parlais de « The Edge » tout à l'heure ; tu as aimé ?

Garrel C'est pas mal, Kramer ; en tout cas c'est le meilleur film américain que j'aie jamais vu. C'est assez curieux d'ailleurs comment pas mal de grands cinéastes comme lui sont en mal d'être des hommes politiques ; comme Rocha qui passe son temps à se demander s'il va devenir un homme politique ou non. Ce sont des types qui, chaque fois, renient le cinéma dans ce qu'il a de faible. Faire un film sur « faut-il assassiner le Président des Etats-Unis ? », et ne faire **que** le film, c'est dénoncer complètement le cinéma comme l'endroit où se désamorce toute violence.

Cahiers Le film, c'est forcément l'envers de l'acte.

Garrel Ça a un côté « revers de la médaille ».

Cahiers Un film qui serait réellement l'acte, est-ce même imaginable ? C'est ce défaut du cinéma qui te donne un peu moins envie de faire des films immédiatement ?

Garrel Oui, parce que, la dernière fois que je suis sorti de mon film, je me suis aperçu que la scène que j'ai vécu après était tellement plus forte encore que ce que je venais de vivre au tournage, encore qu'elle en découlait ; sans caméra, elle devenait effectivement fantastique, ou absolument intolérable.

Cahiers Comment vois-tu maintenant, deux mois après, le film que tu as fait pour les « Actualités révolutionnaires » ?

Garrel C'était une tentative de faire un film en collaboration avec plusieurs types. C'est cette sorte de mythe selon lequel on pourrait faire des films col-

lectivement. Ça s'est révélé complètement aberrant parce que chacun se situe à des niveaux très différents par rapport à ce qu'il a à dire, et à sa parole : on ne peut pas parler ensemble ; on est obligé d'apprendre une même phrase pour parler ensemble. Et c'est très rare qu'on se rencontre. D'autre part, je voulais montrer qu'il ne fallait surtout pas continuer dans le spectaculaire, continuer à filmer les barricades, c'est-à-dire faire complètement le jeu du régime, faire des films pour que les gens ensuite se défoulent sur l'image. Je voulais simplement montrer abstraitement une analyse de ce qui se passe, montrer l'état des forces de police, du gouvernement, l'oppression qui s'est accentuée et la fascination qui s'ensuit, et tout cela de manière théorique. Et surtout ne pas montrer les barricades, pas plus qu'on ne montre une jeune fille nue, parce que ce type de « document » permet au spectateur de se défouler.

Il ne faut jamais que le cinéma soit l'endroit où le spectateur trouve sa part de plaisir. Or, c'est cela que le cinéma avait tendance à devenir dans le système capitaliste. Il faut absolument que le film soit celui qui dérange : s'il a une fonction, c'est bien de tomber, comme un pavé dans la mare, dans la salle où la bourgeoisie vient se nicher. Il faut qu'il soit intolérable pour les spectateurs.

Cahiers Tout à l'heure tu disais pourtant que le cinéma, le tournage, c'était un événement qui se vivait à plusieurs ensemble. Est-ce parce que dans le cas des « Actualités Révolutionnaires », il s'agit de politique ?

Garrel Je dis simplement que le spectateur a un raisonnement plus ou moins bourgeois, et qu'il faut faire en sorte qu'à la sortie du film, il modifie son comportement.

Cahiers Mais dans tes autres films, le fait de travailler en commun n'a pas posé de problème insoluble ; est-ce que là, le problème est lié au problème politique ?

Garrel Le problème politique, quand on le résout, on n'est plus en train de tourner, on est dans une chambre plus ou moins secrète, on fait un complot. Quand on fait un film, on est en train d'analyser le monde, c'est-à-dire d'essayer d'avoir des rapports avec lui. Filmer les barricades, c'est complètement aberrant, parce que c'est n'avoir aucun rapport avec quoi que ce soit : c'est à la fois être absent de la barricade, ailleurs que le type qui est sur la barricade à envoyer des pavés, donc être en sécurité par rapport au danger, et rapporter l'événement au présent en disant « Voilà, il s'est passé ça pendant que je vivais ». Ce qui est l'abolition de la pensée.

Alors que pour faire un film où l'on tente de restituer le climat politique d'un certain temps, et pour dire qu'il faut qu'un combat continue, il ne faut surtout pas que ça passe par le **spectaculaire** : il faut que ça passe par la provocation.

Donc, ce qui peut être le plus spectaculaire au monde, c'est en fin de compte le document brut, au sens péjoratif du mot spectaculaire.

D'ailleurs, tout le monde patauge dans cette notion de spectacle. Je pense aux situationnistes qui la dénoncent. Parce qu'en fait, la « Télévision Française » a montré aussi des barricades, mais il s'avère que c'est nul, parce que les gens se défoulent sur l'image à ce moment là. Ce qu'elle ne montre pas, la TV, c'est ceux qui sont capables de tirer des barricades des mots d'ordre pour la suite.

Cahiers On en revient à la prophétie. Tu l'avais dit à Hyères : « Je me fous du cinéma, c'est la prophétie qui m'intéresse ». Comment vois-tu le cinéma dans ses rapports avec la prophétie ?

Garrel Les rapports instinctifs que j'ai avec le cinéma font que je sais que mes films sont en avance par rapport à moi. Quand je parle de ma mort, quand je me plante de l'acier dans la chair, je suis en avance. Il y a un certain nombre de choses dans mes films que je ne comprends pas quand je les fais, et que je comprends deux ans après. Par exemple, « Les Enfants désaccordés », c'est un film sur un type qui se tire de chez lui et qui va avec une fille, et comme je ne savais pas très bien où il allait, j'ai filmé une chose abstraite, une espèce de château avec des types nus qui pendaient par la fenêtre, accrochés, et des types dans les coins, qui ne bougeaient pas, complètement repliés sur eux-mêmes. Quand je vois ça maintenant, je trouve que c'est exactement ce qui est en train d'arriver à notre génération . le fait que nous soyons complètement déphasés par rapport au cycle de la consommation, que nous ayons envie de tout brusquer. De cela, je ne me rendais absolument pas compte à l'époque.

Maintenant, j'ai l'impression qu'une guerre va éclater, et je fais des films comme s'ils se passaient pendant la guerre, et encore je manque certainement d'imagination par rapport à ce qu'est la réalité, la situation objective.

Cahiers Tu es passé de la prophétie individualiste à la prophétie générale ?

Garrel On ne peut pas de toute façon, dissocier les deux. Quand je me suis trouvé dans un café en Allemagne, où les types hurlaient des chants allemands, saoûlés de bière, je me disais qu'il fallait un rien pour qu'ils repartent à la guerre ; mais c'était par rapport à moi, parce que j'étais oppressé comme un fou, que tout le monde se retournait sur mon passage, et qu'ils haïssaient particulièrement les Français.

Cahiers Tu as vu les films de Straub ?

Garrel Oui. C'est bien. Il est fort.

Cahiers Tu ne crois pas que le cinéma ait lui aussi un rôle politique à jouer ?

Garrel Tout ce qu'on peut en dire, c'est qu'il fait effectivement partie de la modernité. Parler de son rôle, c'est entrer dans un domaine statistique. L'influence du cinéma, de la télévision, ce sont des choses qu'on ne peut pas contrôler ; on sait que ça fait partie de la modernité, que ça divulgue un certain nombre d'idées, parce qu'un certain nombre de types viennent se nicher dans le cinéma qui sont des révolutionnaires en puissance. Quant à savoir si c'est utile ou pas, on ne peut pas le mesurer.

Cahiers Cela peut paraitre de toute façon infiniment moins utile que l'action directe, mais l'est-ce vraiment ?

Garrel Il y a un temps pour tourner et un temps, à l'extérieur, où il n'y a plus qu'à comploter pour essayer que quelque chose change. Il y a un moment aussi où tourner dans un système capitaliste devient quelque chose d'intolérable, par la place que tout de suite on se fait dans ce système, parce que les tentatives de récupération qui s'adressent à votre personne sont de plus en plus fréquentes.

Cahiers Et dans un autre système que le capitaliste ?

Garrel Je ne sais pas puisqu'il n'existe pas encore.

Cahiers Que penses-tu de l'évolution du cinéma ?

Garrel Je pense que le cinéma sera éliminé par quelque chose de plus fort, quand on aura trouvé quelque chose qui soit plus près de la **matérialisation.** Le problème, pour les hommes, c'est comment communiquer. Or, il s'avère que toutes les inventions qui se font sont un pas en avant dans la communication. Le cinéma réunit la musique, l'image, le son, donc c'est un moyen très intéressant pour communiquer. Ce qui l'éliminera, comme communication plus parfaite, on ne peut pas le dire. Finalement c'est peut-être la télévision qui élimine le cinéma. Une télévision qui serait révolutionnaire, ça serait extraordinaire.

Cahiers Parce que ça diffuse plus, ou parce que ça personnalise plus ?

Garrel Parce qu'avec la télévision on est dans un système de communication encore plus accélérée. La parole est prise quelque part, puis diffusée, parfois aussitôt, au sein de tous les foyers. D'ailleurs, le fait que la télévision ait été l'objet de tellement de surveillance de la part du gouvernement pendant les événements, cela veut bien dire que la télévision, actuellement, c'est **le** pouvoir. Un type qui paraît à la télévision déclenche ce qu'il veut.

Cahiers N'y a-t-il pas une fonction révolutionnaire, purement didactique, du cinéma, celle qui consiste à montrer des films à des gens qui n'ont pas accès à un certain type d'information ?

Garrel Oui c'est intéressant, mais c'est un problème auquel on ne peut pas donner de solution par la base. On ne peut pas donner de solution réelle à

(suite page 63)

Le dur désir de durer

par Sylvie Pierre

Les conditions actuelles de sa réception font que, *pratiquement*, l'objet filmique s'identifie encore totalement à l'objet de spectacle. Ainsi, du pur fait de la coutume, s'est établi dans l'esprit du public le ferme préjugé d'une dose moyenne de durée filmique à ne pas dépasser, sorte d'unité maximale de consommation, entre quatre-vingt-dix et cent vingt minutes. Sans doute il y a là du bon sens, du strict point de vue de l'hygiène cérébrale, rétinienne, urinaire, de l'emploi du temps et des transports en commun. Pourtant, même dans ce système, des aménagements pratiques de toutes sortes (entractes intelligemment répartis, portes convenablement insonorisées), devraient permettre, en laissant le spectateur libre de rentrer et sortir à son gré et à sa discrétion, de tripler au moins cette durée.

Reste le problème du prix des places : pour un rendement égal, une salle doit évidemment augmenter le prix d'entrée si elle diminue le nombre des séances. On comprend que cette arithmétique brutale tourmente exploitants et public. Le problème n'est pas aussi insoluble qu'il en a l'air : la preuve est faite de longue date que le public accepte de payer plus cher pour des films « à grand spectacle », parce que la publicité est basée sur la notion de « grand spectacle ». La question est donc d'adéquation de la publicité à la nature du film, et non de limite absolue du prix des places.

Ce qui est grave, c'est que cette paresse purement économique entraîne chez les exploitants une tendance à encourager le public dans cette routine d'un spectacle vite vu, vite digéré, vite oublié. C'est qu'il s'ensuive de ces raisons économiques une institutionnalisation hypocritement camouflée en véritable tabou esthétique : au-delà des sacro-saintes deux heures, il ne saurait y avoir que des longueurs. C'est enfin que ce tabou des deux heures entraîne pour les films deux genres de mutilations dont on se demande lequel est le plus scandaleux, des coupures sans vergogne effectuées par les distributeurs, à l'autocensure des réalisateurs, avant et même parfois après la sortie du film (voir « Playtime » remonté par Jacques Tati plusieurs mois après la sortie). Dans les meilleurs cas, une minorité de critiques et cinéphiles privilégiés, à la Cinémathèque (de Henri Langlois) ou dans quelque festival ou projection privée, ont le droit de voir la version intégrale du film, celle qu'a voulue le réalisateur avant de céder au chantage — menaces que le film ne soit pas montré — des producteurs, distributeurs et exploitants. Ils ne peuvent ensuite que constater les ravages : cf. l'admirable « Jaguar » de Jean Rouch déjà réduit à Avignon d'à peu près la moitié de sa durée par rapport à la version présentée à la Cinémathèque. C'est « L'Amour fou », que Rivette préfère remonter lui-même, sous peine de voir son film entièrement mis en pièce par un tâcheron sans gloire. Au point où en sont les choses, au moment où j'écris, il existe deux « Amour fou ». Le premier, le seul dont nous voulons parler (voir critique et entretien dans ce numéro), dure quatre heures et douze minutes : l'autre, intelligente réduction, moindre mal, changement inutile mais radical du propos, deux heures dix. C'est cette dernière version seulement qu'il est question de présenter, dans la majorité des salles parisiennes, en province et à l'étranger. Bizarre compromis.

En réalité le problème est plus général que celui de la sortie des films longs. C'est celui du respect, pour *tous* les films, de leur durée propre. C'est justement une des conditions nécessaires à faire éclater la notion du film comme pur objet de consommation et de spectacle. Car c'est cette seule idée qui entraîne finalement une politique du profit maximum, non seulement chez les producteurs, qui en veulent pour leur argent, mais chez les spectateurs, qui en veulent pour leur temps, et ressentent comme frustration toute apparence de « temps mort » sur l'écran. Comme l'avait si bien dit André Labarthe, à propos de « Adieu Philippine » (voir Cahiers n° 161), « la longueur du film est sa substance même », et ce qui fait l'action, « ce n'est pas l'action mais *le sentiment de l'action* ». Même il faudrait craindre que toute coupe allonge et que toute rallonge ampute, dans ces films où rien n'a lieu que le temps. — S.P.

Le caractère inépuisable du murmure

par Jacques Aumont

1. Aucune histoire du cinéma n'omet de nous rapporter le cheminement à peine tâtonnant qui, des Lumière de « La Pêche aux poissons rouges » et de « La Mer », mène en quelques années, aux « Méfaits d'une tête de veau » de Gaumont (où, pour la première fois le décor, de « naturel », devenait peint). Nulle n'omet guère non plus jusqu'à présent — mais peut-être cela aussi est-il déjà du passé — d'enfoncer un peu plus avant le clou de la fameuse dualité Lumière-Méliès : tant paraît éclatante l'évidence d'une opposition de deux attitudes, l'une dominatrice et « inventive », l'autre soumise et « réaliste ».

Cette différence pourtant, bien plus que dans l'histoire des films, nous semble aujourd'hui s'inscrire dans l'histoire de leur lecture ; et, certes, l'innocence qui plaçait devant des sorties d'usines et des entrées de trains un pur moyen d'enregistrement du réel, cette innocence — inconsciemment ? — trichait, en proposant comme stricte reproduction de l'événement, l'acte qui déjà ouvrait une scène, où cet événement était mis ; et l'on voit bien quelle rouerie fondamentale donnait pour technique de restitution ce qui est technique d'appropriation : art. Art de l' « apparence plus vraie que nature », tel nous apparaît désormais ce cinéma, comme toute une peinture et toute une littérature. De simple récepteur devenu témoin actif, interventionniste, l'artiste, suivant une conception typique de la pensée bourgeoise du XIXe siècle, est un démiurge ; vicariant un dieu devenu absent, il est celui qui crée.

La conscience prise de ce rapport de création fait le film (le livre, le tableau) devenir œuvre, objet esthétique approprié à son auteur : et toute notre approche de tout le cinéma, tel que nous l'avons connu, s'est faite sur ce présupposé de l'essentiel rapport d'un homme à une œuvre — même s'il fallut, pour en avoir une claire appréhension, attendre cinquante ans et certaine « politique des auteurs » — qui faisait aussi de l'histoire du cinéma celle des styles, recension de thèmes et d'obsessions personnels, de leurs filiations et de leurs antagonismes, et tous les classements en groupes, écoles, sectes ; histoire linéaire, fluente, à sens unique, aux voies soigneusement balisées et entretenues, même si terminées en impasses aux carrefours repérés et extricables...

Conception sous-tendue, de trop patente façon pour qu'on s'en soit préoccupé, par une idéologie bien précise : cette notion somme toute réconfortante du film que l'on fait, dont on est — à travers les aléas et les difficultés d'un système de production dénoncé comme oppressif et répressif — responsable, et comme propriétaire : quoi d'autre que la théorie de la propriété privée. Accord, sous les trop apparentes frictions, de l'art et de l'industrie.

2. Ce n'est pas d'aujourd'hui, pourtant, que plusieurs ont dit l'illusion sur quoi repose cette volonté du créateur de dominer son œuvre : c'est à tel violent décrassage que se livrèrent, les premiers de façon cohérente, les manifestes du surréalisme, même si la littérature, dont ils faisaient leur cible principale, s'en sentit plus terrorisée que théorisée — et plus paralysée qu'aiguillonnée ; Duchamp, Picabia, Schwitters concurremment ; Stockhausen, Cage, Bussotti plus récemment ; cent autres : autant de voies parallèles, ou plutôt, convergentes, par où se fait jour jusqu'à nous, radicalement, le procès d'effacement de toutes idées d'auteur, d'œuvre, et d'art même, ce mot étant substitut souvent d'expression.

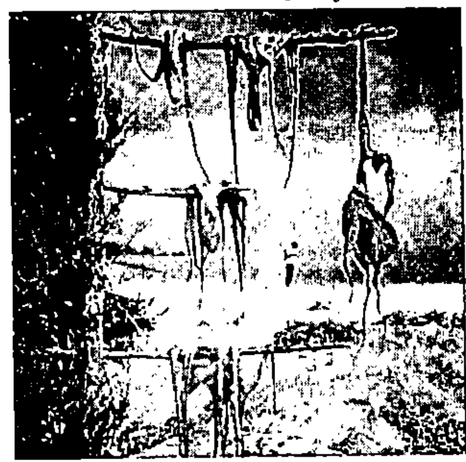
Certes, c'est là schématiser en éclatement brutal un chemin qui pourrait se lire en cent étapes : de l'œuvre au **texte,** et du créateur au **médiateur,** il y a pourtant cassure, nette et acérée — celle qui sépare (et lie) une culture du « signe » d'une culture du « trans-signe » (1), qui valorise l'acte de la productivité et celui de la lecture, rendant l'auteur et l'œuvre à leur rôle de purs média.

Ce double déplacement du centre vital de la création vers ces « bords » qu'étaient productivité et lecture implique donc, et explique, une double et concomitante modification de l'économie de l'art, qui affecte à la fois les rapports de l'œuvre à l'auteur, et de l'œuvre au consommateur/lecteur. Du second de ces mouvements, la critique de cinéma commence, avec quelque confusion, mais non sans obstination, à rendre compte; psychologie, expressivité de l'œuvre, interprétations brutalement référentes ou agressivement symbolistes, sont de jour en jour plus irrémédiablement éloignées, subrogées par une lecture directe, qui cherche à épouser au plus près les mouvements mêmes du texte, en même temps qu'elle vient loger dans ses plis tout l'acquis du « déjà-lu », enrichissant le texte d'autant de connotations.

Mais encore, symétriquement, et les entretiens réunis ci-dessus l'établissent, en une flagrante unanimité : aux « auteurs de films » (2) s'impose toujours plus l'évidente nécessité d'un abord nouveau du cinéma et de ses modes de production.

Il y a sans doute une part d'artifice à vouloir calquer sur celle de la productivité littéraire l'analyse des mouvements par quoi s'élabore le film ; peut-être d'ailleurs la dissimilitude primor-

« Tu imagines Robinson ».





« Le Révélateur ».



« L'Amour fou »



diale n'est-elle pas là où on la verrait le plus spontanément, dans tout cet appareil qui s'intercale entre l'auteur et le film, au lieu du simple attirail de l'écrivain (volontiers encore dit-on collective l'élaboration du film, solitaire le face à face avec la page) : car, indépendamment des gestes même qu'il accomplit, des objets et des êtres qu'il meut, c'est bien toujours la présence catalytique de l'auteur qui seule suscite le trajet vers l'accomplissement de l'œuvre. Et, ce qui plus substantiellement éloigne la mise en œuvre du film de celle du livre, et requiert que s'y porte moins discrètement l'analyse, c'est cette double articulation qui mène le film du champ de la caméra à la pellicule impressionnée, puis des rushes au montage final (parfois les deux coïncident dans le temps — lorsque Garrel monte bout à bout les chargeurs de 120 m qu'il a laissés filer intégralement : mais la double flexion subsiste, seulement décalée), ce passage successif de l' « infini » au « transfini », puis au « fini ».

C'est de ces deux temps de leur intervention que parlent ici trois auteurs.

3. Leurs tournages se ressemblent d'emblée par le souci — dont la modestie de la formulation ne doit pas masquer l'extrême nouveauté — de « passivité ». Ainsi Rivette voulut-il sa caméra (la 35 du moins, l'autre n'appartenant qu'à une fiction) la plus transparente, la plus passive possible, posée dans un coin, à la juste distance qui permet de percevoir sans perturber ; ainsi se voulut-il lui-même, selon l'expression de Renoir, « endormi ». Ainsi Pollet se défend de faire d'autres cadrages que purement fonctionnels, d'autres mouvements d'appareil que de stricte nécessité ; de même s'interdit-il, le lieu du film une fois déterminé, toute tricherie spatiale quant à sa disposition. Garrel enfin, les acteurs amenés (enfermés, pour « La Concentration ») dans le lieu de tournage, n'intervient plus, le « moteur ! » proféré, que par « tout ou rien », se contentant de recommencer la prise si la scène n'est pas acceptable (si le film ne l'accepte pas). Laisser venir le film ; ne pas en déranger la parole ; telle est encore, au montage, leur posture. « L'Amour fou » et « Méditerranée » ont, à ce stade, tout imposé à leurs auteurs : leur durée (Rivette parti avec « la matière d'un court métrage » faisant un film de 4 heures ; Pollet à l'inverse arrivant à un film plus court qu'escompté) et leur agencement, plan après plan. Et les trois derniers films de Garrel, montés d'eux-mêmes, la seule forme permise d'intervention restant ici encore, parfois, la suppression (3).

4. Cette attitude, pourtant, sans rapport avec l'effacement rossellinien devant « les choses », pour quoi la valeur du film est à la mesure de l'adéquation du signe à ce qu'il représente. Car si le film parle, ce ne peut être, à travers la littérale in-signifiance désormais des « lieux communs » de l'auteur, qu'en rapport avec d'autres paroles — en référence à tout le déjà-écrit qu'il transfigure. Mais cette parole du film qu'il s'agit d'amener à l'existence, elle ne dit, proprement, rien. Elle est la pure concrétion, la condensation localisée où s'accuse tout un con-texte (non pas toutefois le métalangage que souhaitent, de façon excessivement simpliste, certains qui voudraient définir l'art comme un discours sur l'art) : la mise à jour d'une partie de cet inextinguible « murmure » auquel Breton recommandait de faire confiance, et qui est le champ des possibles d'une culture. L'auteur, dès lors, peut être dit absent de l'œuvre ; mais non pas, comme le suggère une interprétation paresseuse et hâtive des commandements surréalistes (fût-elle d'ailleurs, en grande partie, celle-là même des gens qui historiquement formèrent le groupe surréaliste), parce qu'il s'en remet à un hasard conçu comme une technique du « n'importe quoi » — hasard qui est celui du rêve, et comme tel irresponsabilisant. Bien au contraire s'agit-il pour lui de se rendre le plus responsable possible (4) ; faire un film, c'est chercher à s'approcher au plus près de cette parole dont on n'est pas le maître, qui échappe sans cesse ; c'est aller, infatigablement, à la rencontre du texte inconnu qui veut être dit : le texte « enclos dans le secret des lieux », qu'il s'agit de délivrer. Jacques AUMONT.

(1) « A la place du sujet parlant ou décrivant-écrivant une œuvre, se profile une figure encore bizarre et floue, difficilement saisissable, ridicule pour le consommateur de vraisemblable, c'est l'anti-sujet produisant la mesure inhérente de ce qui se réifie comme un texte. » (Julia Kristeva.)

(2) Faudra-t-il préférer à ce mot celui de « fauteur de films » ?

(3) On ne peut manquer aussi d'évoquer ici certains films de Godard : « La Femme mariée » se désignant comme « fragments d'un film », ou « Week-end » comme « un film trouvé à la ferraille ».

(4) « La maîtrise suppose ce sommeil par lequel le créateur apaise et trompe la puissance qui l'entraîne. Il n'est créateur et capable, de cette capacité qui laisse sa trace dans le monde, que parce qu'il a mis, entre son activité et le centre d'où rayonne la fable originelle, l'intervalle, l'épaisseur d'un sommeil : sa lucidité est faite de ce sommeil » (Blanchot).

Présentation des "Idoles" de Marc'O

par André Téchiné

C'est en dehors de toute volonté critique visant à rendre compte ou à commenter que se situe cette introduction aux « Idoles » de Marc'O. Il se trouve que ce film accentue — et dépasse — les malentendus issus d'une précise tradition expressive figée dans la Représentation. La lecture des « Idoles » refuse toute préparation. Elle manifeste d'une incessante réfutation, d'un abandon radical des grilles acquises. Elle écarte le mythe de l'initiation — donc du secret et de la profondeur —, tributaire de l'obscurantisme que perpétuent sur un piédestal mystifiant le concept d'ésotérisme, ou, sous un éclairage plus modeste mais tout aussi suspect, les épithètes auréolées telles qu' « ardu », « difficile », etc., recouvrant et délimitant par un jeu d'exclusion et de sélection la notion globale de genre.

Film sans « genre », « Les Idoles » rompt avec tout héritage et opère dans un cadre mobile et dynamique suscitant d'incessantes transformations. Ce sont ces opérations — au lieu des extérieures intentions, implications ou références — qui détermineront nos questions.

L'utilisation du décor a pour fonction d'accréditer un « moment » cinématographique, de situer au sens le plus visuel, donc le plus précis, le récit dans une matière pétrifiée, puisque optiquement imposée. Les emplois d'effets spéciaux et truquages divers déformant l'espace se bornent à traduire purement et simplement un lieu « visiblement » opaque et marginal mais soumis à l'idéologie de l'auteur et tout aussi solidement ancré dans un système codifiable destiné à convaincre le spectateur.

Parler d'absence de décor ne revient donc pas à considérer la spécificité d'un lieu où se déroulerait une quelconque action. Un tel lieu, même convergence des signes les plus caractéristiques de la désorientation, demeurerait **privilégié.** L'espace des « Idoles » n'est pas une scène magique où s'effectuerait quelque cérémonial barbare. Marc'O accumule des lieux dont la différence et la variété n'obéissent pas au principe de complémentarité mais visent par un système arbitraire de changements et de superpositions à situer le spectacle n'importe où — aussi bien « ici » que « là » ou encore « ailleurs ».

Cette absence de distinction et de fixation engendre une sorte de dérive spatiale où les fragiles repères ne manquent pas de sombrer. Le récit se poursuit au fil d'altérations et de renversements provoqués par le passage radical d'un endroit à un autre (d'un monde à un autre). L'association exclut ici l'autonomie des lieux et empêche tout rapport allusif ou analogique. Cette forme d'éclatement fait voler en morceaux une certaine géographie du cinéma au profit d'une perpétuelle **violence.** Une telle révolte contre l'espace contraignant place d'emblée chaque instant sous le signe de l'équilibre instable et appelle la destruction.

Les costumes participent étroitement de cette volonté subversive. Ils ne renvoient pas plus à la mythologie yé-yé qu'à la panoplie de classe. Ils se trouvent privés de signification, sans aucune appartenance sociale ou plastique permettant d'éclairer — de parer — la fiction. Le vêtement n'est plus l'attribut du personnage autorisant une éventuelle identification, une plus ou moins précise caractérisation. Le choix de la parure n'appartient qu'à l'acteur. Son unique fonction est de le conditionner (pure et simple mise à l'aise) en dehors de toutes les prétendues exigences de la fable, dans le but de favoriser un certain mode d'activité, une certaine pratique.

« Notre démarche actuelle ne peut être que l'action menée pour acquérir de nouvelles possibilités, c'est-à-dire la formation progressive des comédiens et la recherche d'une forme permettant l'intervention créatrice de l'acteur » (Marc'O : « La Création collective », in La Nef nº 29). Ecartant la continuité narrative impliquée par le respect de la vraisemblance, la structure fragmentaire des « Idoles » présente donc une suite d'exercices susceptibles de prouver les multiples visages et facettes contradictoires d'un « **jeu** » au sens le plus radical du terme (n'étant plus instrument de la représentation, ayant perdu ses appuis, ne se trouvant plus assujetti, dépendant et second) : « Un jeu, mais un jeu constitué par et constituant ses propres limites, un jeu donc qui prend en charge le tragique, en rit, et se reproduit dans un « oui » sans réplique, qui loin de contenir sa négation se redouble au contraire dans l'ironie » (J.-L. Baudry) (1).

Rigoureusement opposée à la notion traditionnelle d'interprétation irrémédiablement soumise au personnage donc à l'auteur, cette forme d'activité, sorte d'auto-génération, ne s'exerce qu'en termes de danger absolu. Elle vise à éliminer les schémas acquis en contestant des situations successivement données et en résolvant à son propre compte — selon des modalités différentes — la marche du film. C'est assez dire que les morceaux juxtaposés qui constituent un tel film ne développent pas les mêmes questions, ne reproduisent pas des figures semblables, mais varient et renouvellent des propositions à la manière d'exemples ou de citations. Toutes les situations considérées deviennent alors forcément probantes, fonctionnelles. Marc'O récupère et efface à la fois le psycho-réalisme (rencontre avec Pécuchet ou avec le Ministre des Armées) et l'onirisme intégral (Ballet de l'œuf, fable finale) dans une perspective qui les confond en ce sens qu'elle ôte les déterminations que ces catégories recouvrent.

Il s'agit donc d'une mosaïque fonctionnant à partir de divers modes ludiques et n'ayant d'autres sens ou dimensions que ceux de la durée du film, sans aucun prolongement et sans aucune répercussion possible. La destruction publique des 3 idoles est contemporaine de leur présentation. Le mouvement est « joué » jusqu'au bout, jusqu'à une sorte de saturation laissant l'acteur exténué.

Car le spectacle entier tenait à la gestuelle, à la voix et au regard des acteurs comme à un fil tendu dans la débâcle instaurée par le refus des conventions. Fil poursuivant inlassablement quelque réseau de significations, quelques complexes rapports, quelques provisoires signes résolument **déplacés** (en marge de l'expression ou de la révélation imposée par l'Auteur enfermé dans son monde et le livrant obstinément). Et sans doute un tel « déplacement » — écartant le recours au message — appelle-t-il de nouvelles fonctions. Mais comment procéder pour répertorier le comportement des trois idoles en action ? L'imprécision et la maladresse de termes tels qu' « agile - aérien » appliqués à P. Clémenti ou bien « massif-terrien » rapportés à J.-P. Kalfon (en passant volontairement B. Ogier sous silence, faute de repères) prouvent à quel point l'équation posée par le « jeu » est difficile à établir. Mais l'urgence d'une théorie devant la clôture d'un système n'est-elle pas déjà révolution en cours ?

André TÉCHINÉ.

(1) Jeu tel qu'il s'exprime dans la dimension « dionysiaque » : « La plus grande splendeur de la mort devrait être de nous faire passer dans un autre monde, de nous faire prendre plaisir à tout le devenir, donc aussi à notre propre disparition ».



TOURNAGE DES « IDOLES » : VALERIE LAGRANGE, PHILIPPE BRUNEAU, MICHELE MORETTI (DE DOS), BULLE OGIER (CHAPEAU), JEAN-PIERRE KALFON ET MARC'O.

1



2

le cahier critique

1

Fritz Lang :

« Le Secret derrière la porte ».
(Joan Bennett, Michael Redgrave, Anne Revere).

2

Henning Carlsen :

« Sophie de 6 à 9 ».

La septième porte

SECRET BEYOND THE DOOR (Le Secret derrière la porte). Film américain de Fritz Lang. **Scénario :** Sylvia Richards, d'après une nouvelle de Rufus King, « Museum Piece no 13 ». **Images :** Stanley Cortez. **Musique :** Miklos Rosza. **Montage :** Arthur Hilton. **Interprétation :** Joan Bennett (Celia Lamphere), Michael Redgrave (Mark Lamphere), Anne Revere (Caroline Lamphere), Barbara O'Neil (Miss Robey), Nathalie Schafer, Paul Cavanagh, Anabel Shaw, Rosa Rey. **Production :** Fritz Lang pour Diana Production-Universal International, 1948. **Distribution :** Mac-Mahon. **Durée :** 99 mn.

Différences Avant tout, la parole. Des mots, qui motivent l'ensemble, imposent une teinte. En termes techniques, une voix « off ». Celle de Joan Bennett, douce, chaude, magiquement résonnante : la prise de son révélée par excès d'artifices.
La voix prisonnière d'un pressentiment, d'appréhensions. Pourtant, rien de tout cela ne figure encore sur l'écran. On la suit en aveugles, forcément. Il y a, bien sûr, quelques images, mais vagues, très vagues : de l'eau. Peut-être celle d'une rivière. Plutôt l'eau des rêves, des mythes, où s'égrènent en séries les symboles, troubles, clairs, selon les perspectives. On n'est pas, à proprement parler, dans la rivière, mais légèrement en retrait, de trois quarts au-dessus. C'est net, la parole englobe l'eau. Elle paraît l'attirer, la mouvoir dans son flux. Elle en organise les signes, ces nénuphars, jonquilles. Tout un réseau de significations prémonitoires.
Bientôt, la parole quitte l'eau, laissant enfin place aux personnages, situations, fictions. Elle réapparaît pourtant au long du film, sous-jacente, par moments brefs, en échos. Dans les représentations de la réalité, grise, terne, elle se glisse, comme pour en révéler l'épaisseur diffuse.
En fait, on s'en rend compte rapidement, c'est elle qui distribue événements, scènes, objets, et impose, elle seule, le déroulement de la narration, le « temps » de la fiction. Des séquences, elle coordonne les éléments épars, les fait immédiatement, ou à longue échéance, signifier, dispose les points de jonction du puzzle.
Conjointement, le dialogue de la fiction, lui aussi très élaboré. Des tonalités, matières, ambiances de paroles **différentes** (non pas un simple changement de registre dans l'expression de ce qu'on a coutume d'appeler la « psychologie des personnages », mais une modification des constitutions plastiques — sons, images — provoquant des variations de composition), créent des registres de sonorités hétérogènes, selon les situations, modes narratifs, etc.
Ainsi, les voix de Joan Bennett, Michael Redgrave, parfois fiévreuses (premières scènes d'amour), sèches ou neutres (première scène du bureau ; scènes de discorde entre elle et lui), « oniriques » (scène « imaginaire » : jugement de Redgrave), ou en contrastes (voix masculines du « groupe des femmes », voix correspondante de Redgrave extrêmement féminine).
En accord avec telle ou telle épaisseur sonore, les lignes du décor, la répartition des ombres, lumières, le gestuel, l'espace entre les choses, les êtres, l'expressivité du jeu des comédiens.
Hauteurs Finalement, un étagement en paliers, franchis insensiblement ou brutalement, selon le dénivellement d'une surface à l'autre. A la voix « off », succède une scène franchement neutre, à laquelle prend suite une séquence haute en couleurs, et ainsi de suite. Les tonalités de même nature renvoyant l'une à l'autre, au-delà de la continuité du récit.
D'où une perpétuelle tension, un suspens en profondeur jamais lié à l'objet filmé (cartons-pâtes systématiques et sans attraits) mais qui résulte seulement des compositions sons-images : de ces surfaces juxtaposées.
Personnage Coup de foudre : Celia épouse Marc. Elle découvre que son mari a déjà un enfant : il a été marié, sa première femme est morte dans des circonstances troubles, peut-être assassinée. Dans cette grande maison d'énigmes, de réminiscences, qu'il possède, Marc collectionne des chambres, des chambres « historiques » : tout simplement, des reconstitutions de scènes de meurtre. Les morceaux du puzzle correspondent, la folie monte en force, Celia prend peur. Elle enquête. Ses recherches la mèneront à une pièce conjointe aux précédentes, mais celle-ci fermée à clef. La septième chambre.
D'emblée, on nous avait prévenu. Le commentaire voix « off » de Celia-Joan Bennett fixait le drame, avant même son exposition. Ne restait plus au film que le déroulement de celle-ci, le dévoilement progressif de son origine fictive : une conscience opaque, malade : Marc.
A l'inverse de Hitchcock, toujours en avance d'une bonne longueur sur le spectateur, Lang énonce, en un jeu de construction serré, un mécanisme. De la psychanalyse, on utilise les formes (symboles, etc.). Et ça donne en fin de compte un amoncellement d'objets, de signes formels, reconstitution filmique d'un inconscient lui-même figuré (on est au cinéma), d'un inconscient de lumière, d'ombres, celui d'un Personnage.
Le film se réduit finalement à l'analyse de son constituant premier, à la révélation (trahison) des accessoires, instruments divers, grâce auxquels cette représentation cinématographique — parmi d'autres — accroche l'écran, et fascine. Décryptant au sein de son propre espace l'un de ses modes d'existence fondamentaux, il était par ailleurs inévitable que le film, on le verra ultérieurement, finisse par se décrypter lui-même.
A noter, le fait que le niveau de ce « découpage psychanalytique » (non pas celui d'une conscience réelle, mais celui d'une conscience filmique, d'un Personnage) est constamment aliéné par le déroulement de la projection — suspens — qui ramène sans cesse la vision au seul premier degré (que va faire le méchant M. Redgrave à la pauvre Mme Bennett ?).
Curieusement, en même temps qu'il cerne le personnage, le vide en le définissant (cf : le « tout connaître, c'est tout mépriser », de Nietzsche), l'amoncellement d'objets, de faits exposés, par le nouvel espace qu'il crée sans cesse entre nous (substitués à l'indice de normalité Celia) et Marc, fait monter la tension, prolongée toujours par l'arrivée d'autres objets, de nouveaux faits, entraînant des questions toujours plus aiguës, plus aliénantes.
C'est, en quelque sorte, la fuite accrue du Personnage devant sa définition progressive, latente. Les seuls gages de sa survie (de l'intérêt qu'il suscite en le spectateur) étant ces parties de lui-même — lilas, chambres, etc. — qu'il est acculé à disséminer dans sa course, dont la charge en surprises et mystères renouvelés lui donne encore un peu de répit, mais en même temps hâtent sa fin, apportant une pièce nouvelle, un peu plus éclairante, au dossier de sa réalité déjà constitué.
Jusqu'à ce qu'enfin, en fin de film, on se retrouve derrière cette porte, derrière cette septième porte.
Le cinéma se réfléchissant « L'ultime aventure d'Arthur Gordon Pym, en symbolisant une page d'écriture, c'est-à-dire le lieu et l'acte qui l'instituent, nous assure que par la fiction, la littérature n'emprunte au monde des matériaux que pour se désigner elle-même... » (J. Ricardou : « Problèmes du Nouveau Roman »).
Cette septième porte, frappée d'interdit, dont la **clef** est détenue par Marc, la chambre attenante, deviennent objets de toutes les tensions précédemment accumulées au fil de l'enquête.
Clef : un petit mot sur lequel on insiste beaucoup en cette fin de film. Un mot aussi, dont le double accès sémantique, matériel, symbolique, force désormais une lecture sur deux plans. Clef de la chambre ? Bien sûr. Clef du film ? Pourquoi pas ; ne le résout-elle pas entièrement ?
Surtout, clef volée, imitée par Celia : d'où acte sacrilège, envers Marc et son mystère, envers le film, et sa cohérence intime.
Une fois pénétrée, que révèle la pièce

à Celia ? Sa propre chambre, ou plutôt, la copie de celle-ci. Des tiroirs vides, une armoire sans fond, une porte condamnée. Et, comme les précédentes, le lieu d'un meurtre (Marc, quelques instants plus tard, tentera d'y tuer sa femme.)

1) C'est simplement un décor, où se perpétue la mort.

2) Les signes se recoupent, elle signifie globalement et que signifie-t-elle, qui est à la fois jeu d'apparences reproduites et lieu de mort « au travail » ? Le cinéma, bien sûr. La septième chambre est le lieu où, à l'intérieur de lui-même, le cinéma s'incarne en sa réalité, dévoilée au point-limite du récit.

Que cache en dernière instance la fiction ? Que sous-entend-elle au cœur de ses symboles ? Les moyens de sa narration : le cinéma qui l'institue, subitement offert au regard

Reste, pour corroborer cette interprétation, ce qu'on pourrait appeler la preuve par le Personnage.

Lorsque Marc menace Celia de l'assassiner, dans la chambre, celle-ci comme ultime défense tente sur son mari une psychanalyse sommaire, essaie en quelque sorte une dernière fois de faire correspondre entièrement la conscience de Marc aux significations de la chambre, prisonnières de son inconscient ; soit encore, **de mettre à même hauteur la réalité du Personnage et celle de la Fiction.**

Celia arrive à ses fins. Alors que se passe-t-il ? Les mystères qui entouraient Marc, qui étaient Marc, se résolvent. Marc n'est plus désormais sujet d'attention, de tensions, consistance. Ne subsiste qu'une ombre vide.

Dès qu'il se trouve correspondre à la chambre, c'est-à-dire dès que le personnage fait face à la réalité tout à coup révélée du Cinéma, il meurt à la fiction. Et les symboles, plus haut décomposés, correspondent, eux, à la cohérence interne du film, aux structures et aux rouages.

(Il faut bien sûr considérer le fait que dans la structure narrative du cinéma occidental des années 45-50, un personnage dénonçant « par l'absence » le jeu qui le constitue, se révélait inadmissible : autant imaginer un personnage de Robbe-Grillet dans un film d'Hitchcock. D'où la scène finale de l'incendie, qui n'a aucune justification logique, et n'est là que pour sauver en extrême fin de film le Personnage de son vide, créer diversion, et empêcher que l'on considère ce fantôme par trop aveuglant.)

Le film s'achève, forcément. L'ultime séquence, très courte, un personnage sans profondeur n'a pas d'intérêt, nous apprend qu'il faudra au couple beaucoup de temps pour à nouveau vivre, se reconstituer — pour à nouveau tromper, effacer cet acte sacrilège du cinéma envers lui-même, et redevenir illusion. Effectivement, le temps d'un autre film. — Sébastien ROULET.

Trains de nuit, belles de jour

MENNESKER MØDES OG SØD MUSIK OPSTAAR I HJERTET (Des Etres se rencontrent et une musique douce remplit le cœur - Sophie de six à neuf). Film suédo-danois de Henning Carlsen. **Scénario :** Henning Carlsen, d'après le roman de Jens August Schade. **Images :** Henning Kristiansen. **Son :** Erik Jensen. **Musique :** Krzysztof Komeda. **Montage :** Henning Carlsen. **Interprétation :** Harriet Anderson (Sofie Pedersen), Preben Neergard (Sjalof Hansen), Erik Wedersøe (Hans Madsen), Eva Dahlbeck (Devah Sørensen), Lone Rode (Evangeline Hansen), Georg Rydeberg (L'impresario), Lotte Horn, Lotte Tarp, Knud Rex. **Production :** Sandrew Film & Teater AB - Henning Carlsen - Nordisk Film Kompagni. 1967. **Distribution :** Jacques Leitienne. **Durée :** 1 h 40 mn.

Si une aventure telle que nous la concevons au cinéma est le récit de ce qui « arrive » à un sujet au cours de situations diverses, on ne peut alors guère appeler ainsi ce qui se passe dans « Des êtres se rencontrent... ». Car Sophia, l'étudiant en botanique, ses soi-disant fiancée et maîtresse ne participent à aucune intrigue en tant que sujets ; et les relations qui se tissent entre eux n'ont aucune influence sur le déroulement même du récit qui semble trouver ailleurs le moyen de s'alimenter. Bien loin de la notion courante de personnages, ces acteurs aux apparitions intermittentes qu'aucun souci de cohérence ne relie à leur rôle. Simples pions d'un jeu qu'ils ignorent et qui les investit peu à peu (l'érotisme), manœuvrés par une main occulte, voilà ce qu'ils sont.

Ce dont il va s'agir, au travers de cette perte progressive du sujet, c'est de l'aventure de l'image elle-même, considérée comme une entité. Le récit se propose alors comme une variation sur l'idée de voyage en train qui commence et clôt le film, c'est-à-dire comme une « migration » analogique ou homologique des images qu'une certaine imagination — nous l'avons dit érotique — régit. L'idée de voyage, l'image du train lui-même, la pluie sur la vitre, le bruit régulier du train en marche seront, tout au long du récit, les images « déclinées » (sur le mode réel et virtuel) et s'orienteront vers de nouvelles formes, de nouveaux « êtres », de nouveaux usages. Sous cet angle, les personnages ne sont plus que des agents chargés de véhiculer les images, grâce, justement, à leur faculté de produire par l'imagination, le sommeil et la mémoire, des images mentales (faculté qui, n'éclairant en rien leur nature, permet de la tenir dans l'ombre).

On est alors amené à se demander comment le virtuel (rêves, fantasmes ..) dont le mode de production est, au cinéma, lié à un sujet humain, pourra, parti de lui, s'en détacher peu à peu et ne jouer que pour lui-même (fonctionnellement). On a déjà répondu, dans le domaine littéraire, à cette question. Réponse spécifique, bien entendu, facilitée par l'écart qui existe entre une écriture et son signifié global, et où, par un simple « coup d'écriture », un retournement de nature du discours est toujours possible (voir Borgès par exemple). Il en va autrement pour l'image cinématographique : gênée par sa pertinence immédiate (donc le sens qu'elle ne peut suspendre) la voie qui lui est habituellement offerte est celle de la soumission au réel et au sujet. On pourra proposer le virtuel, mais en renchérissant sur le réel qui l'enserre. C'est la technique du rêve : donné comme une parenthèse et fortement lié au sujet, il n'inquiète pas trop puisque l'on sait rapidement retomber sur ses pieds. Le virtuel jouit ici d'une existence précaire que menace sans cesse une mort imminente. Mais une autre voie existe, liée à un emploi différent du montage et à une utilisation « a contrario » de la pertinence de l'image : elle consiste à présenter une scène sans avertissement préalable puis par la scène suivante à nier la possibilité de cohabitation, dans le réel ou le virtuel, des deux scènes. (Par exemple une scène apparemment réelle suivie d'un réveil-négation a posteriori — ou bien une action précédée d'un assoupissement, donc apparemment virtuelle, mais sans réveil ultérieur). Là c'est le sens immédiatement surgi et lui seul qui oblige (donc finalement en dehors du sujet) à virtualiser telle scène par rapport à telle autre : c'est le cas du film de Carlsen. Le jeune homme s'assoupit, et ce souvenir — contact furtif de deux mains enfantines qu'un souverain arbitraire ramène à la surface — ne peut être reconnu assurément comme sien puisque aucun retour au réel ne viendra le confirmer. Bien plus, **c'est Sophia qui se réveillera à sa place,** à la fin du film. A qui donc les rêves appartiennent-ils ? Ont-ils besoin de quelqu'un pour être rêvés ? Sophia racontant son rêve au début du film rêvait-elle pour son propre compte ou à l'intérieur du rêve de l'étudiant ? Laquelle des deux fictions, à Rio, l'hôtel minable ou le palace, est la « bonne » ? Toutes questions que le film élude puisque chaque scène y est à la fois réelle (par rapport à celle qui la précède) et virtuelle (par rapport à celle qui la suit) (ou vice versa) et que, dans cette alternative, disparait le sujet humain comme source cohérente du virtuel. C'est vers une autre logique, spécifiquement cinématographique, que nous mène cette utilisation du montage, une logique de l'image. Dans cet espace iconique original, appelons-le « réel-virtuel », tout donné devient inséparable des virtualités qu'il suscite et n'acquiert tout son sens que par elles (1).

Revenons maintenant à ce que nous avons appelé migration métaphorique des images. La première, le train, dont l'élément invariant est la forme, en tant qu'elle suggère un symbolisme phallique, sera diversement « déclinée » tout au long du récit : c'est d'abord la cigarette que le garçon offre à Sophia, puis les signaux ferroviaires aperçus par la fenêtre, les pistons de la locomotive, le poêle avec lequel s'accouple le petit homme au bouc. Notons encore le goulot de la bouteille de champagne, le cigare de l'homme d'affaires américain, le microscope de l'étudiant et plus tard son revolver. A côté de cette première chaine, une seconde nait de l'image de la pluie tombant sur la vitre. Posons comme matrice : mouvement d'un corps (blanc ou humide) dans l'espace. La première station est analogique : c'est la pluie qui tombe dans la scène entre le petit homme et sa femme. Un peu plus tard il s'agit de la fumée qui se dégage du poêle (qui conserve l'idée de mouvement dans l'espace et de transparence) puis la fumée de la cigarette. Par de nouveaux avatars l'image donnera les étoiles et Sophia (en blanc) projetée parmi elles, l'hélicoptère, le mouchoir de dentelles qui s'envole, les voiles de la mariée agités par le vent, la chute des pierres précieuses sur le corps de Sophia, immédiatement suivie de la chute des larmes de la « fiancée » sur les photos de son mari (on peut noter la très subtile inversion des rôles entre l'inanimé et le vivant) ; enfin les sous-vêtements de gaze lancés en l'air par Sophia dans le compartiment.

Un autre élément de l'image initiale se propose dans sa première version comme un rythme. On peut en voir un substitut dans le mouvement de va-et-vient effectué par la caméra dans la scène où la maitresse de l'étudiant et son mari sont allongés sur le lit et où s'opère un léger temps d'arrêt sur chaque visage. Plus loin on note que l'énoncé du télégramme participe d'un rythme identique : morceaux de phrases et d'images hachés par des « stops ». Rattachons-y aussi tous les cartons intercalaires : « 5, 4, 3, 2, 1, 0 » et le « Où est Sophia ? » répété entre les images à une proximité croissante. C'est enfin la même idée qui prévaut dans l'alternance entre le visage de Sophia parlant et les courtes images de celui de l'étudiant.

Voilà donc décrites trois séries, déclinées à partir de l'image initiale. Si l'on s'intéresse maintenant au contexte (boites de nuit, bordels, surprises-parties, chambres à coucher...), tous lieux érotisés, et aux actions des personnages (caractérisées par une invraisemblable fréquence d'accouplements) on est tenté de lier la production des images à un fantasme sexuel. Mais dans ce cas les chaines de signifiants métaphoriques se devraient, elles aussi, de renvoyer à un signifié sexuel global. C'est bien le cas en effet : nous avons déjà insisté sur le symbolisme phallique que recouvre la première image. Quant à la deuxième, on peut voir dans son élément de base (liquide projeté), et sans que cela soit tiré par les cheveux, un symbole de la substance séminale en tant que l'une ou l'autre de ses caractéristiques (humidité, blancheur translucide) permane dans les variations imaginées : eau, larmes, fumée, pierreries, voiles... Par le troisième élément, c'est un rythme sexuel qui est évoqué. On voit donc que, partis de l'idée de voyage en train, les trois termes initiaux concourent, en se combinant, à une **représentation métaphorique de l'acte sexuel.** En même temps qu'il semble s'éloigner de son point de départ, le récit se referme ainsi sur lui-même pour devenir, dans son principe, une évocation du fantasme érotique qui l'avait fait naitre. De la notion de sphère que le film propose comme élément érotique en remplacement du phallus, retenons la circularité, le circuit fermé : l'érotisme ne débouche en fin de compte ici sur aucun sens particulier : « Qu'y a-t-il de plus érotique que cette **simple constatation...** » Si **tout** est érotique, l'érotisme n'est **rien** que le mouvement qui l'anime. Il ne s'ouvre sur aucun sens qu'il ne contienne déjà. Le voyage n'avait pas de but ou plutôt c'était son but que de tourner en rond. Le signifié ultime que nous pensions trouver débouche donc sur un non-sens lié au sexe lui-même.

Par-là le film s'écarte de toute influence possible, de tout terme de comparaison qu'une quelconque intentionnalité dans le propos n'aurait pas manqué de susciter. (Et peut-être le si peu chaleureux accueil qui lui fut réservé tient-il à cette sensation abrupte et inconfortable qu'il procure de se trouver devant quelque chose qui ne ressemble à rien). S'il nous fallait trouver une analogie, c'est au livre de Bataille « L'Histoire de l'Œil » que nous comparerions le film de Carlsen. L'œil y était en effet aussi le point de départ d'un « cycle d'avatars » absolument imaginaires qui l'entrainaient loin de son être originel, selon la trajectoire d'une métaphore érotique sans fin (2). Sans doute le film ne conserve-t-il pas tout le long un contrôle aussi strict sur les éléments en jeu et souffre-t-il quelque peu de la comparaison. Il ne faut donc s'attacher qu'à ce qui s'y trouve d'essentiel ; soit en faisant de l'érotisme non pas le sujet mais le principe moteur de l'œuvre, la seule loi d'association des images, la tentative de rendre compte ainsi de **tout** érotisme. — Pascal KANE.

(1) Partant de la photo de gauche qui orne le mur du compartiment, nous pouvons constituer la chaine suivante : la maitresse prend le café chez une voisine (café) ⟶ mari brésilien de celle-ci (Brésil) ⟶ Rio ⟶ bordels de l'Amérique du Sud ⟶ Sophia se rendant en Amérique du Sud donc prostituée ⟶ rôle de l'argent (les billets offerts) ⟶ le « richard » américain...

(2) Selon la terminologie utilisée par R. Barthes : « La Métaphore de l'œil ».

Entretien avec Philippe Garrel

(suite de la page 54)

ce problème tant qu'on n'est pas au pouvoir, tant que le pouvoir n'est pas changé. Donc il ne faut pas continuer à faire l'Armée du Salut du cinéma, et dire qu'on peut le sauver dans des compagnies, des ciné-clubs ou des choses de ce genre, il faut dire que si on fait la révolution, le cinéma peut arriver à devenir un moyen de communication fantastique, si on le pense sérieusement, non plus en termes de profit, mais également d'efficacité.

Cahiers Une grève filmée, par exemple, est-ce une grève prolongée ?...

Garrel Je ne crois pas. C'est une grève racontée. C'est déjà du cinéma pour anciens combattants. Je ne crois pas qu'il soit utile de passer son temps à commenter ce qui a été vécu. On commente trop. La grève, ceux qui l'ont faite en ont pour très longtemps à en parler, et leur parlote est justement ce qui désamorce le nouvel effort qu'ils pourraient faire. C'est pour ça que spectaculariser tout ce qui se passe historiquement, c'est toujours favoriser la parole qui commente et qui n'a pas vraiment d'intérêt en ce qui concerne l'accélération du mouvement.

Cahiers Avec tes films, quand ils sont finis, quand tu les vois, quand tu penses au prochain, quel genre de rapport as-tu ?

Garrel Le film est l'enfant que je ne fais pas. Et c'est pour ça que je trouve que le cinéma a quelque chose de monstrueux.

Cahiers Parce que ce qui frappe dans tes films, c'est qu'il y a des enfants désaccordés, des enfants malheureux, des enfants de guerre, mais il y a plusieurs fois aussi des « enfants absents », et la notion même de l'absence d'enfant, l'enfant comme utopie ou comme chimère, le manque d'enfant.

Dans « La Concentration », cela va plus loin encore : un enfant (est-il réel, rêvé par une folle ? Peu importe) est présent, puis enlevé à sa mère.

Garrel Oui, parce que c'est le relais par lequel passe ou ne passe pas un homme, le fait d'avoir un enfant. Avoir un enfant est une chose fondamentale au point de vue obsessionnel. Chaque fois qu'on fait un film, c'est l'enfant qu'on n'a pas. (Propos recueillis au magnétophone le 21 juillet 1968).

(1) Garrel fait ici allusion à un poème de Pier Paolo Pasolini écrit en juin dernier, poème cité dans le journal « Le Monde », et dans lequel, à l'égard des mouvements étudiants italiens, l'auteur exprimait de vives réticences (y étaient opposés en effet, les étudiants « fils de bourgeois » et les policiers « fils d'ouvriers »).

liste des films sorti

du 10 juill

4 films français

Adieu l'ami. Film en scope et couleur de Jean Herman, avec Alain Delon, Charles Bronson, Olga Georges-Picot, Brigitte Fossey, Bernard Fresson.
Entreprise de pur commerce, et, comme telle, réussie : rien qui fasse glousser les foules françaises comme ces histoires d'anciens parachutistes, baroudeurs prêts à fignoler tout hold-up, pourvu qu'il soit le plus compliqué du siècle. Exactement sur le même principe, le récent (et immonde) « Soleil des voyous » de Delannoy, Gabino-Stackien. Delono-Bronsonien ici, c'est le même cocktail de popularité française et de sobriété américaine, signalées à gros paquets d'effets, sur fond d'amitié virile. Qu'on est heureux dans la salle ! Tout de même, ce qui étonne, et pour cela seulement, ce film sans intérêt vaut qu'on parle de lui, c'est chez quelques jeunes metteurs en scène français, de plus en plus, ce calcul naïf de croire qu'on va jouer au plus fin avec le système, en profiter, gagner du fric : oui c'est bien de cela, de rien d'autre qu'il s'agit. Rien d'un errement — S. P.

Flammes sur l'Adriatique. Film en couleur de Alexandre Astruc avec Gérard Barray, Claudine Auger, Antonio Passalia, Raoul Saint-Yves, Relja Basic.
L'admiration vouée par Astruc au grand cinéma américain classique, l'accord absolu proclamé de longue date avec sa pratique de la mise en scène (non sans aveuglement sur ses propres pouvoirs : ses deux meilleurs films sont le wellesien « Mauvaises rencontres » — Welles, américain certes, mais retournant, traversant les mythes américains — et la très russe « Longue marche »), vont-ils jusqu'à lui faire assumer, on dirait presque envier, ce qui fut sa prison, ses chaines, ses contraintes ? On serait tenté, ici de le penser. Il y a certaine beauté insensée, émouvante, à croire que les seules vertus de la « mise en scène » feront prendre en masse et précipiter scénario bâclé, dialogues douteux, acteurs redoutables, qu'elles opéreront la transmutation d'éléments inertes en un ensemble actif, à espérer qu'un courant suffisamment intense portera ces corps neutres à l'incandescence. La pratique par Astruc d'un cinéma (celui de Murnau, Mizoguchi) où la plus infime modulation du plan, la moindre variation dynamique provoquerait un basculement total des significations dans la débâcle de nos repères, est ici constamment perceptible, mais aboutit en de rares instants (tel ce plan où l'on ferme les écoutilles du navire et abaisse les canons et celui, beau dans sa brusquerie, de la serviette jetée par la portière du taxi.) Le plus souvent pourtant, trop d'éléments amorphes s'accumulent contre les intentions d'Astruc, engluant, obstruant, enlisant toutes les poussées d'énergie, sans même que dans le cas des acteurs, cet amorphe se retourne comme dans les films américains en neutralité finalement favorable au projet du film. — J. N.

Le Bal des voyous. Film en scope et couleur de Jean-Claude Dague, avec Jean-Claude Bercq, Marc Briand, Donna Michelle, Linda Veras, Roland Lesaffre.

Pas de Roses pour O.S.S. 117. Film en couleur de André Hunebelle, avec John Gavin, Margaret Lee, Curd Jurgens, Robert Hossein.

17 films italiens

Ballata per un Pistolero (Ballade d'un pistolero). Film en scope et couleur de Alfio Caltabiano, avec Anthony Ghidra, Angelo Infanti, Anthony Freeman, Dan May.

Banditi a Milano (Bandits à Milan). Film en couleur de Carlo Lizzani, avec Gian Maria Volontè, Tomas Milian, Margaret Lee, Carla Gravina.

Cinque Tombe per un Medium (Cimetière pour morts vivants). Film de Ralph Zucker, avec Barbara Steele, Marilyn Mitchell

Il Figlio di Django (Le Retour de Django). Film en scope et couleur de Osvaldo Civirani, avec Guy Madison, Ingrid Schœller, Gabriele Tinti.

Gungala, vierge de la jungle. Film de Mike Williams, avec Kitty Swan, Poldo Benbalba

L'Incompreso (Mon Fils cet Incompris). Film en couleur de Luigi Comencini, avec Anthony Quayle, John Sharp, Georgia Moll, Stefano Colagrande. Voir « Cannes 67 », nº 191, p. 44.
De la génération de l'après-guerre, Comencini seul continue à croire en un cinéma de qualité tel qu'il était possible dans les années cinquante, un cinéma à l'américaine. L'étonnant est qu'il le fait aussi (voir « La ragazza di Bube » et son meilleur film, « Tutti a casa »), alors que ses contemporains ont depuis longtemps renoncé. Avec Rizzoli comme producteur (et conséquemment le sérieux handicap de Graziella Granata parmi les acteurs), il se permet un film grave sur des nuances, sur l'équivoque des bons sentiments, sur des situations mélodramatiques attaquées sans faux-semblants, bref émouvant quand il cherche à émouvoir. — B. E.

La Jungle des tueurs. Film en scope et couleur de Osvaldo Civirani, avec Lang Jeffries, Christea Nell, Ivan Desny, Nathalie Nort.

La Mort était au rendez-vous. Film en scope et couleur de Giulio Petroni, avec Lee van Cleef, John Phillip Law, Luigi Pistilli, Anthony Dawson, Mario Brega.

L'Occhio Selvaggio (La Cible dans l'œil). Film en scope et couleur de Paolo Cavara, avec Philippe Leroy, Delia Boccardo, Gabriele Tinti.

Operazione San Pietro (Au diable les Anges). Film en couleur de Lucio Fulci, avec Jean-Claude Brialy, Edward G. Robinson, Lando Buzzanca, Uta Levka, Christine Barclay.

Quella Carogna del Inspettore Sterling (Ce salaud d'inspecteur Sturlingh). Film en scope et couleur de Hal Brady, avec Henry Silva, Keenan Wynn, Beba Loncar, Charles Palmer.

Quien sabe ? (El Chuncho). Film en couleur de Damiano Damiani, avec Gian-Maria Volontè, Klaus Kinski, Martine Beswick, Lou Castel.
Troisième réussite de Damiani après « L'isola di Arturo » et « La strega in amore ». Le script de Solinas (scénariste de Rosi, mais aussi de Pontecorvo) brasse des idées politiques qu'il se contente apparemment d'illustrer par des stéréotypes ; mais, astucieusement, il confère à ceux-ci (d'ailleurs empruntés chez de bons auteurs : Huston, Fleischer, etc.) une nouvelle valeur. Comme tous les Damiani, c'est l'histoire de rapports de domination et de fascination entre deux personnages, mais enrichie ici par l'intention politique non-manichéiste et par une interprétation remarquablement homogène (Castel est admirable). — B. E.

Requiem pour une canaille. Film en couleur de Frank Shannon, avec Robert Webber, Jean Servais, Elsa Martinelli, Pierre Zimmer.

Uno Sceriffo tutto d'Oro (L'Or du Sheriff). Film en scope et couleur de Richard Kean avec Louis Mc Julian, Kathleen Parker.

Tentazioni Proibite (Voluptés diaboliques). Film en scope et couleur de Osvaldo Civirani, avec Yvonne de Carlo.

Le Tigre sort sans sa mère. Film en scope et couleur de Mario Maffei, avec Roger Hanin, Margaret Lee, Claude Dauphin, Peter Carsten, Ivan Desny

Vado... l'ammazzo e torno (Je vais, je tire et je reviens). Film en scope et couleur de Enzo G. Castellari, avec George Hilton, Edd Byrnes, Gilbert Roland.

…n exclusivité à Paris

20 août 1968

12 films américains

The Biggest Bundle of Them All (La Bande à César). Film en scope et couleur de Ken Annakin, avec Robert Wagner, Raquel Welch, Vittorio de Sica, Edward G. Robinson, Nino Musco.

Day of the Evil Gun (Le Jour des Apaches). Film en scope et couleur de Jerry Thorpe, avec Glenn Ford, Arthur Kennedy, Dean Jagger, John Anderson, Paul Fix.

Le Dernier bastion. Film en couleur de Norman Foster et Sam Wanamaker, avec Wayne Maunder, Peter Palmer, Michael Dante.

The Fox (Le Renard). Film en couleur de Mark Rydell, avec Anne Heywood, Sandy Dennis, Keir Dullea.
Histoire de D.H. Lawrence, dont on a reproduit les plus gros traits, lourdement paraphés. Le réalisateur, qui se prend très au sérieux, doit connaître par cœur tout le cinéma suédois, et il fait en sorte que ça se voie. Heureusement, Sandy Dennis est là, sans qui le film ne vaudrait guère. Elle le sauve et nous sauve. — D. A.

A Guide for the Married Man (Petit guide pour mari volage). Film en scope et couleur de Gene Kelly, avec Walter Matthau, Robert Morse, Inger Stevens, Jayne Mansfield, Terry-Thomas.

Hour of the Gun (Sept secondes en enfer). Film en scope et couleur de John Sturges, avec James Garner, Jason Robards jr., Robert Ryan, Albert Salmi, Charles Aidman.

No Way to Treat a Lady (Le Refroidisseur de dames). Film en couleur de Jack Smight, avec Rod Steiger, Lee Remick, George Segal, Michael Dunn, Eileen Heckart.
Histoire bateau, prétexte à Rod Steiger pour naviguer dans les eaux du numéro de cirque, parfois marrant. De temps en temps, quand Steiger daigne s'éclipser, on peut entrevoir Lee Remick, toujours agréable, ou George Segal, parfois drôle, ou New York, toujours New York. — D. A.

Penelope (Les Plaisirs de Pénélope). Film en scope et couleur de Arthur Hiller, avec Natalie Wood, Ian Bannen, Dick Shawn, Jonathan Winters

The Pink Jungle (La Jungle aux diamants). Film en couleur de Delbert Mann, avec James Garner, Eva Renzi, George Kennedy.

Prudence and the Pill (Prudence et la pilule). Film en couleur de Fielder Cook, avec David Niven, Deborah Kerr, Judy Geeson, Irina Demick.

Tell It to the Dead (Victimes du démon). Film de William Mishkin, avec Steve Vincent, Lydia Prochnicka, Patricia Parker.

Waterhole nº 3 (L'Or des pistoleros). Film en scope et couleur de William Graham, avec James Coburn, Carroll O'Connor, Margaret Blye, Claude Akins, Timothy Carey.

4 films anglais

A Challenge for Robin Hood (Le Défi de Robin des Bois). Film en couleur de C.M. Pennington-Richards avec Barrie Ingham, James Hayter, Peter Blythe.

Œdipus the King (Le Roi Œdipe). Film en couleur de Philip Saville, avec Christopher Plummer, Richard Johnson, Lilli Palmer, Orson Welles.

Smashing Time (Deux Anglaises en délire). Film en couleur de Desmond Davis, avec Rita Tushingham, Lynn Redgrave, Michael York, Anna Quayle.
Dans le London snobinet des films chichiteux, voici deux Brigittes qu'on maltraite comme des petites marguerites à qui on aurait arraché pétales, tige, et le reste. A force de vulgarité et de grossièreté, le film réussit à faire passer deux ou trois moments assez curieux. — M. D.

To Sir, With Love (Les Anges aux poings serrés). Film en scope et couleur de James Clavell, avec Sidney Poitier, Judy Geeson, Lulu, Suzy Kendall.

1 film soviétique

Aerograd (Aerograd). Film de Alexandre Dovjenko, avec S. Chagaida, S. Stoliarov, S. Chkourat, B. Dobronanov.
Géniale excroissance dans le marasme du cinéma stalinien, ce chef-d'œuvre de liberté narrative, d'invention rythmique, de tromperies spatio-temporelles, sera l'occasion de plusieurs définitions ou redéfinitions : de la modernité, puisqu' « Aérograd » anticipe à peu près toutes les découvertes du cinéma des années soixante, particulièrement dans la variation constante du rapport film-spectateur, telle que seul B.B. avait pu l'oser **au théâtre,** telle qu'elle s'épanouira admirablement dans « Deux ou trois choses » (caméra tour à tour témoin, piège, interlocutrice) : du cinéma politique, puisque, stalinien par son anecdote, c'est — semble-t-il — le seul ouvrage cinématographique à avoir directement provoqué la création d'une ville, dont Dovjenko indique l'emplacement exact à Staline. Dovjenko voit ses forces décuplées d'être arraché à ses racines ukrainiennes : c'est à la fois une constante montée d'enthousiasme, le moins tourné vers le passé de ses films, et pourtant le moins manichéiste. Cette peinture d'une lutte sur plusieurs fronts n'est plus le fourre-tout étonnant de « Zvenigora » ou d' « Arsenal » — et dans un film à résonances autobiographiques comme « Shors », quatre ans plus tard, la confusion comme la richesse auront disparu. Comme dans le contemporain « Pré de Béjine », la peinture des vieux-croyants est la moins teintée de mysticisme de l'œuvre de son auteur. Prodigieusement, ce film sur une ville qui n'existe pas encore a pour seul fil conducteur une tension, un sentiment dynamique d'exaltation collective ; en cela, il est constamment jeune et joyeux jusque dans la mort, l'amertume ou la vieillesse. — D. A.

1 film suédois

Tvarbalk (Chassé-Croisé). Film de Jorn Donner, avec Harriet Andersson, Ulf Palme, Gunnar Bjornstrand.
Histoire de deux couples qui se refont et se trouvent refaits, et où il se confirme que l'archi-sympathique Donner, intelligent, généreux et tout, réussit de film en film à descendre toujours d'un cran. Il semble que ce garçon, hanté par trop de références, ferait bien, s'il veut repartir d'un meilleur pied, de faire auparavant une cure de vide total. — M D.

1 film suisse

L'Inconnu de Shandigor. Film de Jean-Louis Roy, avec Marie-France Boyer, Ben Carruthers, Daniel Emilfork, Serge Gainsbourg. Voir « Cannes 67 », nº 191, p 47.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Jean Narboni et Sylvie Pierre.

Abonnements 6 numéros . **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Étudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, tél. 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19° - Le directeur de la publication : Frank Tenot.



Jean-Pierre Léaud et Claude Jade
dans une scène du nouveau film de François Truffaut : "BAISERS VOLÉS"
dont il a écrit le scénario en collaboration avec Claude de Givray et Bernard Revon.
Delphine Seyrig, Michel Lonsdale et Daniel Ceccaldi sont leurs principaux partenaires.
Le film est présenté le 11 septembre aux cinémas Colisée-Gaumont,
Lumière-Gaumont, Gaumont Rive Gauche.